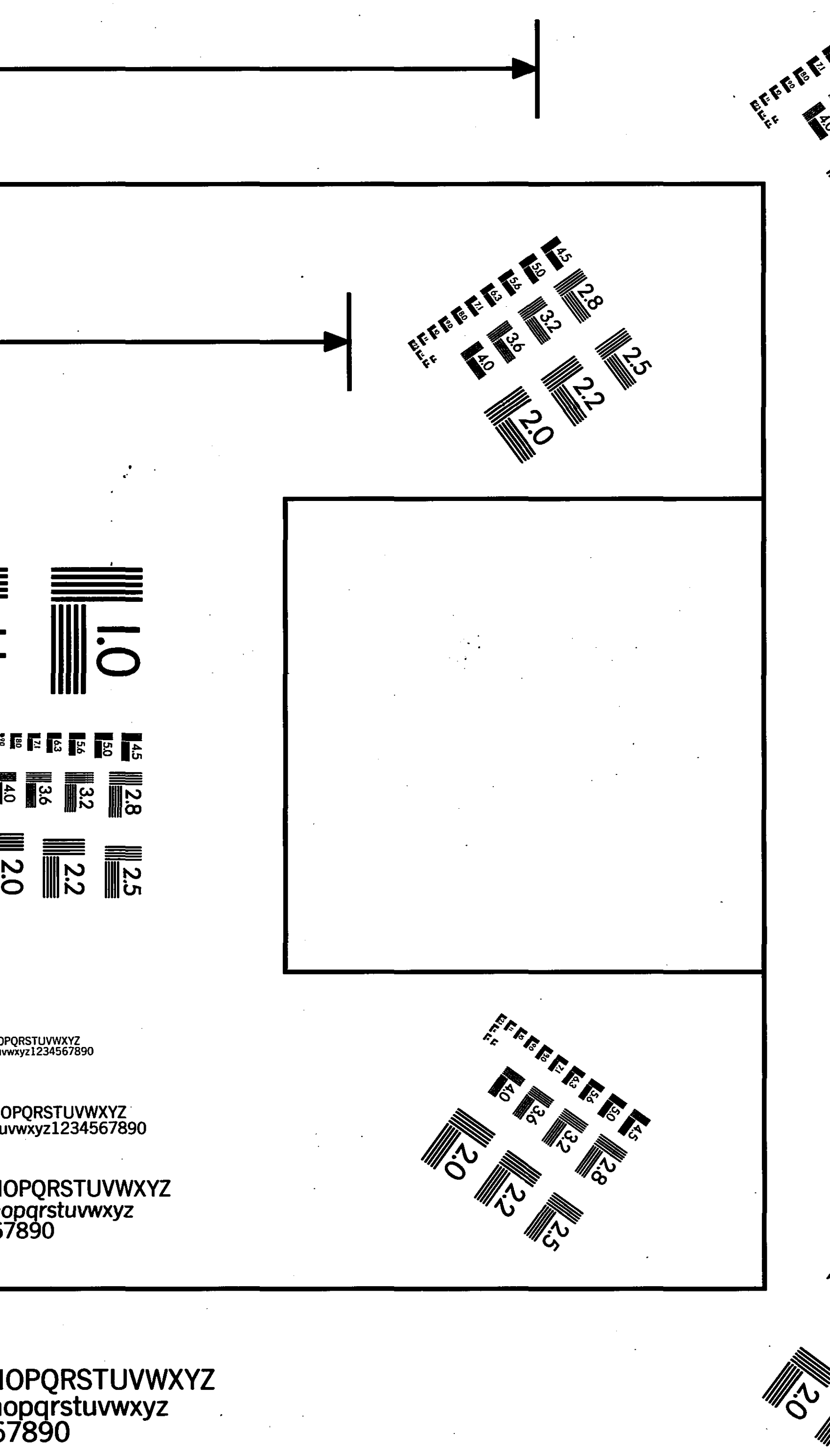

1.0
2.0
2.2
2.5
2.8
3.2
3.6
4.0
4.5
5.0
5.6
6.3
7.1
8.0
OPQRSTUVWXYZ
uvwxyz1234567890
OPQRSTUVWXYZ
uvwxyz1234567890
IOPQRSTUVWXYZ
opqrstuvwxyz
67890
IOPQRSTUVWXYZ
nopqrstuvwxyz
67890

Groos

Der aesthetische Genuß

Der

aesthetische G

-enuss.

Der
aesthetische Genuss

von

KARL GROOS
Professor der Philosophie an der Universität Giessen.

GIESSEN
J. Ricker'sche Verlagsbuchhandlung
(Alfred Töpelmann)
1902.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Vorwort.

Als mir der Verleger vorschlug, meine 1892 veröffentlichte „Einleitung in die Ästhetik“ für eine zweite Auflage umzugestalten, erkannte ich bald, dass ich hierzu nicht mehr imstande war. Wenn ich meine Ansichten so vortragen wollte, wie sie sich inzwischen entwickelt hatten, musste ich völlig freie Hand haben. Daher entschloss ich mich, jenen Jugendversuch unberührt zu lassen und die ästhetischen Probleme durchaus neu zu bearbeiten.

Das vorliegende Buch beschränkt sich auf die allgemeinen Bedingungen des ästhetischen Geniessens. Es enthält vieles, was in der „Einleitung“ überhaupt nicht berührt worden ist, so besonders eine Untersuchung der ästhetischen Urteile. Im übrigen konnte ich an den früher vertretenen Ansichten im wesentlichen festhalten; ich suchte sie aber besser zu begründen, genauer auszuführen und gegen kritische Bedenken zu verteidigen, wobei die von Lipps und Külpe erhobenen Einwände am meisten berücksichtigt worden sind.

Wenn Kraft und Zeit ausreichen, werde ich später in drei weiteren Bänden das Schöne und die ästhetischen Modifikationen, das Wesen des Genies und das System der Künste behandeln.

Giessen, im Dezember 1901.

K. Groos.

Namenregister.

Einleitung.

1. Die Aufgaben der Ästhetik.

Die mannigfaltigen Probleme, mit denen es die Ästhetik zu thun hat, verteilen sich auf zwei Hauptgebiete; denn es sind zwei verschiedene Thatsachen, die das Objekt ästhetischer Untersuchungen ausmachen: erstens die Thatsache, dass es für unsere Wahrnehmung Gegenstände und Vorgänge giebt, deren Betrachtung uns ein selbständiges, von sonstigen äusseren Zwecken in der Hauptsache unabhängiges Vergnügen bereitet — das Problem des ästhetischen Geniessens; zweitens die Thatsache, dass ein Teil dieser Objekte und Vorgänge auf die Thätigkeit besonders gearteter Menschen zurückzuführen ist, die ein innerer Drang veranlasst, solche Inhalte einer genussvollen Wahrnehmung zu erzeugen — das Problem der künstlerischen Produktion.

Die Einzelaufgaben, die aus der Untersuchung des zweiten Problems erwachsen, werden in diesem Bande nicht erörtert. Man hat dabei zwischen der subjektiven Seite der Erscheinung, d. h. dem Akte des Produzierens selbst und ihrer objektiven Seite, d. h.

dem fertigen Kunstwerk zu unterscheiden. Mit jenem beschäftigt sich die Psychologie des Genies, mit diesem das System der Künste.

Die Lehre vom ästhetischen Geniessen hat die Bewusstseinszustände zu erforschen, die bei der Betrachtung des ästhetisch Wirksamen hervortreten. Hierbei ergeben sich verschiedene Gesichtspunkte und, ihnen entsprechend, verschiedene Einteilungsgründe für die Darstellung, je nachdem man die Natur des genossenen Objekts, die Eigenart des geniessenden Subjekts oder die allgemeine Beschaffenheit des psychischen Erlebnisses selbst in den Vordergrund rückt. Dem Charakter des ästhetisch wirksamen Objekts entspricht in erster Linie die Unterscheidung von Natur- und Kunstgenuss; denn es geht weder an, den Naturgenuss aus der Ästhetik auszuschalten, noch darf man seine Verschiedenheit von dem Kunstgenuss übersehen. — Eine Betrachtung des geniessenden Subjekts in seiner individuellen Eigenart führt vor die Aufgaben: 1. das Verhalten des erwachsenen Kulturmenschen, und zwar a) des als Kenner, b) des naiv Geniessenden, 2. das Verhalten des Ungebildeten, 3. das der primitiven Stämme, 4. das der Kinder und eventuell 5. das der Tiere zu vergleichen und zu unterscheiden, ein Unternehmen, das zu den interessanten Problemen einer genetischen Ästhetik führt. — Diejenigen Untersuchungen endlich, bei denen am meisten Wert darauf gelegt wird, das Erlebnis selbst in seiner psychischen Beschaffenheit zu ergründen, werden hauptsächlich auf eine Klarlegung der allgemeinen Bedingungen und

auf eine Analyse der besonderen Arten (Modifikationen) des ästhetischen Geniessens eingestellt sein.

Dieses Buch soll hauptsächlich von den allgemeinen Bedingungen des ästhetischen Geniessens handeln.

2. Die Methoden der psychologischen Ästhetik.

Wenn man als Künstler, als Kenner, als Kunsthistoriker auf ästhetische Erörterungen geführt wird, so darf man ein wohlwollendes Entgegenkommen der Leser fast mit Sicherheit voraussetzen. Tritt man aber denselben Problemen mit dem Rüstzeug einer philosophischen Denkart und Ausbildung entgegen, so begleitet den Kämpfer von Anfang an die schadenfrohe Überzeugung, dass seine Waffen für solche Zwecke zu schwerfällig seien und dass er überdies statt des Riesen nur Windmühlen anrennen werde. Eine solche Beurteilung mag im Einzelfall gerechtfertigt sein, als allgemeine Bewertung ist sie schon darum ungerecht, weil sie übersieht, dass sich mit dem veränderten Standpunkt auch die Interessen verschieben müssen, mit diesen die Fragestellungen und damit wieder die Methoden.

Die Interessen der Philosophie an der Ästhetik sind aber von verschiedener Art; hier muss vor allem zwischen dem Standpunkt des Metaphysikers und des empirischen Psychologen unterschieden werden. Die metaphysische Ästhetik hat in der Blütezeit deutscher Spekulation eine beherrschende Stellung eingenommen,

während ihre Bedeutung für das moderne philosophische Denken mehr und mehr zurückgegangen ist, ohne jedoch völlig zu verschwinden. Die folgenden Untersuchungen bewegen sich durchaus auf dem Boden der empirischen Psychologie; hier ist noch so viel zu thun, dass man die metaphysischen Fragen, bei deren Bearbeitung gegenwärtig nur schwer über Epigonen-Leistungen hinauszukommen ist, füglich noch eine Weile beiseite legen kann. Dafür, dass sie nicht vergessen werden, bürgt der Bautrieb der menschlichen Vernunft und der Drang nach dem Absoluten.

Wie die psychologische Ästhetik noch weit davon entfernt ist, eine wirklich befriedigende, gleichmässig durchgeführte Darstellung aufweisen zu können, so sind auch die Methoden, deren Benutzung diesem Ziel entgegenzuführen verspricht, noch lange nicht in genügendem Masse verwertet worden. Diese Methoden sind die der allgemeinen Psychologie. Suchen wir einen Ausblick auf sie zu gewinnen, so werden wir, wie mir scheint, am besten drei Gegensätze wissenschaftlicher Bearbeitung ins Auge fassen, die sich in der konkreten Untersuchung mannigfach verschlingen.

1. Wir können die seelischen Vorgänge unmittelbar oder mittelbar beobachten: unmittelbar, indem wir auf unsere eigenen psychischen Erlebnisse reflektieren, mittelbar, indem wir das äussere Verhalten Anderer als Ausdruck psychischer Vorgänge deuten. Eine Synthese beider Methoden tritt ein, wenn wir

das verwerten, was andere in Wort oder Schrift als Resultat ihrer Selbstbeobachtung mitteilen.

a) Die eigene Selbstbeobachtung ist die Grundlage aller psychologischen Methoden, denn hier allein ist das Objekt der Forschung, der Bewusstseinsvorgang, direkt gegeben. Wird sie aber isoliert gebraucht, so leidet sie unter vielen Gefahren; es entstehen Umformungen der Erlebnisse durch das Hinwenden der Aufmerksamkeit, Erinnerungstäuschungen, Urteilsfehler, unberechtigte Verallgemeinerungen individueller Einseitigkeiten und schädliche Verengerungen des Gesichtskreises. Dass diese Gefahren auch für die Ästhetik vorhanden sind, lässt sich leicht an Beispielen nachweisen; die zuletzt genannte besteht hauptsächlich darin, dass der Theoretiker über seinem eigenen vielleicht ethisch hochgestimmten oder mehr kritisch gerichteten Verhalten die derberen oder naiveren Formen des Geniessens zu wenig beachtet.

b) Die Beobachtung des körperlichen Verhaltens anderer Individuen spielt eine um so grössere Rolle, je weiter diese geistig von dem Forschenden entfernt sind; sie ist aber überall nützlich, da wir nur so über die eigene Individualität hinausgelangen. Auch in der Ästhetik wird sie für manche Fragen von Wichtigkeit sein, so z. B. für die Kenntnis motorischer Vorgänge während des Geniessens, für das Studium des Farbensinnes bei Kindern u. dgl. Am bedeutsamsten ist sie aber als

c) Verwertung fremder Selbstbeobachtungen; denn diese ist ebenfalls nur durch Vermittelung von körper-

lichen Bewegungen (Sprechen, Schreiben) möglich, bildet also eine Verbindung von a und b. Ihre einfachste Form besteht in dem Austausch der beobachteten und beurteilten Erlebnisse durch den wissenschaftlichen Verkehr. Hierbei wird die Mitteilung von der bewussten Absicht gegenseitiger theoretischer Verständigung geleitet. Aber es giebt gerade auch in der Ästhetik noch eine andere Verwertung fremder Selbstbeobachtungen, nämlich das Studium dessen, was hervorragende Geister ohne wissenschaftlichen Zweck über ihre inneren Zustände aussagen, sei es dass es sich um briefliche oder biographische Selbstschilderungen, oder um die Niederlegung eigener Erlebnisse in dichterischen Gestaltungen handelt. Dass eben letzteres für die Psychologie des Genies von einschneidender Bedeutung ist, bedarf keiner weiteren Ausführungen.

2. Die Beobachtung kann ferner unter *natürlichen* oder unter *künstlichen* Bedingungen stattfinden.

a) Man beobachtet sich selbst und andere so, dass dabei nur der „natürliche“, d. h. durch kein Einwirken besonderer methodischer Kunstgriffe beeinflusste Verlauf der psychischen Vorgänge in Betracht kommt. Das ist z. B. dann der Fall, wenn man sich nachträglich über seine Gefühle bei dem Genuss einer Tragödie klar zu werden sucht, oder den Gesichtsausdruck eines spielenden Virtuosen unbemerkt beobachtet u. s. w. Ein solches Verfahren hat den unersetzlichen Vorzug,

dass das Untersuchungsobjekt in seiner ursprünglichen Frische und Vollständigkeit betrachtet wird. Eng damit verknüpft treten aber auch erhebliche Nachteile hervor: die Vorgänge sind zu kompliziert, so dass sich das Bedürfnis nach Vereinfachung einstellt; ausserdem hat man das Objekt zu wenig in seiner Gewalt und muss daher meistens abwarten, was ein glücklicher Zufall dem nach Erkenntnis Suchenden in den Schoss wirft.

b) Die Beobachtung unter künstlichen Bedingungen ist das psychologische Experiment. Es unterwirft die Natur einem Zwang, um auf bestimmte Fragen eine bestimmtere Antwort zu erhalten, als es bei 2a möglich wäre. Hierfür sind hauptsächlich folgende Züge charakteristisch. Man schafft einfachere Bedingungen, als sie sonst beim natürlichen Verlauf gegeben sind. Man wiederholt die Versuche häufig unter völlig gleichen Bedingungen. Man stellt Kontrollversuche unter veränderten Bedingungen an. Dabei bedient man sich, wo es nötig wird, besonderer Instrumente und Vorrichtungen, um den genannten Forderungen zu genügen und zugleich die Resultate mathematisch genau bestimmen zu können.

Den ausserordentlichen Vorzügen des psychologischen Experimentes, das von Fechner in die Ästhetik eingeführt wurde, steht der Nachteil gegenüber, dass die ursprüngliche Eigenart der zu erforschenden Prozesse leicht störend beeinflusst wird. Dieser Nachteil kann aber manchmal bis zu einem gewissen Grade eliminiert werden, sofern es nämlich

gelingt, das Experiment der Beobachtung unter natürlichen Bedingungen anzunähern. Man wird in dieser Hinsicht drei Arten des Experimentes unterscheiden müssen: entweder ist die Versuchsperson genau davon unterrichtet, was der Psychologe zu erfahren wünscht, oder sie weiss zwar, dass sie einem Experiment unterworfen wird, ohne jedoch das Ziel der Untersuchung zu kennen, oder sie bemerkt es überhaupt nicht, dass sie Gegenstand eines Versuches ist, ein idealer Fall, der sich freilich bei Erwachsenen fast nie verwirklichen lässt. Natürlich sind hier noch mancherlei Zwischenstufen möglich; so habe ich z. B. bei lange fortgesetzten Versuchen, die auf die Konstatierung ästhetischer Mitbewegungen ausgingen, die Überzeugung gewonnen, dass man hier kaum einen befriedigenden Erfolg erreichen wird, wenn es nicht gelingt, die Versuchsperson absichtlich irre zu führen, indem man etwa in ihr die Meinung wachruft, es handle sich um unwillkürliche Bewegungen ihrer Finger, während thatsächlich das motorische Verhalten des Fusses registriert wird.

3. Endlich ist auch der Gegensatz von Einzel- und Massenbeobachtung zu berücksichtigen.

a) Unter Einzelbeobachtung ist hierbei eine Untersuchungsmethode zu verstehen, die sich in der Hauptsache auf ein einzelnes Individuum (den Psychologen selbst oder eine andere Person) beschränkt. Ist hierbei auch die Gefahr, einseitig zu werden, sehr gross — man denke etwa an die unberechtigte Verallgemeine-

rung individueller motorischer Besonderheiten — so hat man doch nur auf diese Weise genügende Gelegenheit, verschiedenartige Probleme im Zusammenhang zu studieren und durch stets erneuerte Durcharbeitung das schon Erreichte zu vervollständigen oder zu verbessern.

b) Das Verfahren der Massenbeobachtung sucht eine möglichst grosse Anzahl von Individuen zu umspannen. Wo es in vollem Umfang angewendet wird, pflegt es die Form der „Enquête“ anzunehmen. Man hat so den Vorteil, die zufälligen individuellen Besonderheiten auszugleichen und mittlere Werte zu erreichen. Damit hängt aber auch mancher Übelstand zusammen, vor allem der, dass die Schärfe und Zuverlässigkeit der Beobachtung selbst ebenfalls auf einen Mittelwert herabgedrückt wird, der unter Umständen bedenklich tief liegen kann.

Daher empfiehlt es sich, wenn die Art des Versuches eine Ausdehnung auf zahlreiche Individuen verlangt, die Massenbeobachtung dadurch in gewissem Sinn der Einzelbeobachtung anzunähern, dass man die Menge in kleinere unter sich verschiedene Gruppen teilt, in denen das Individuum der Kontrolle nicht völlig entzogen ist, in diesen Gruppen die Versuche öfters — womöglich stets unter persönlicher Beaufsichtigung — wiederholt, und die aus ihnen zu gewinnenden Resultate gesondert verrechnet.

Alle diese Methoden müssen auch in der Ästhetik zusammenwirken, damit durch wechselseitige Vervollständigung und Korrektur ein auf sicheren Grundlagen

ruhender Bau entstehe. Die Verwertung eigener und fremder Selbstbeobachtung unter natürlichen Bedingungen oder möglichster Annäherung an solche wird freilich hier wie in der Psychologie stets die Hauptsache bleiben. Das eigentliche Experiment und die Massenbeobachtung in Form der Enquête kann für elementarere Fragen hervorragenden Wert besitzen, doch darf man nicht verkennen, dass die Resultate dieser Methoden recht häufig nur dann eine unbedenkliche Zustimmung finden, wenn sie das aus der Selbstbeobachtung schon bekannte bestätigen und auf einen exakteren Ausdruck bringen. Die mittelbare Beobachtung ist unentbehrlich, sobald man das Verhalten andersartiger Individuen zu erkennen bestrebt ist. Man ist zwar vielfach geneigt, die Aufgaben der Ästhetik auf das Studium des erwachsenen, feingebildeten Kenners und der höchsten Blüte künstlerischer Produktion zu beschränken, worin auch zweifellos das nächstliegende und wichtigste Problem besteht. Dem Wunsch einer solchen Beschränkung kann ich jedoch trotzdem nicht beistimmen. Wir wollen den ästhetischen Genuss (und die künstlerische Produktion) verstehen, soweit sie reichen, nicht nur in ihrer höchsten Verfeinerung. Wenn auf solche Weise die mittelbare Betrachtung sich z. B. vom ästhetischen Geniessen des gebildeten Erwachsenen auf die Untersuchung ausdehnt, wie der weniger Gebildete, das Kind, das Naturvolk geniesst, ja selbst die Keime ästhetischen Verhaltens in der Tierwelt studiert, so thut sie damit nur ihre Pflicht und Schuldigkeit. Gerade beim ästhetischen Geniessen ist es

recht nützlich, den Standpunkt des Kenners manchmal zu verlassen. Hanslick hat einmal, über den Nicht-Kenner spottend, gesagt, der Laie „fühle“ beim Anhören von Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten. Natürlich denkt er dabei nur an die elementareren Gefühlswirkungen der Musik; sind aber nicht eben diese für den psychologischen Ästhetiker von höchstem Interesse?

Erstes Kapitel.

Der ästhetische Genuss als Spiel.

Wenn man sich fragt, ob die ästhetischen Vorgänge zu einem umfassenderen Gebiet psychischer Erlebnisse in einem besonders nahen Verhältnisse stehen, oder sogar von einem solchen Gebiet umschlossen werden, so stösst man auf die Erscheinung des Spiels. Das Spiel ist ein den ästhetischen Phänomenen übergeordneter Begriff, und zwar gilt das von dem ästhetischen Geniessen in viel weiterem Masse als von der künstlerischen Produktion. Es soll damit nicht gesagt werden, dass der ästhetische Genuss vollständig und in jeder Hinsicht unter diesen Begriff falle, aber im grossen und ganzen dürfen wir ihn doch als ein Spiel betrachten — als das edelste Spiel, welches der Mensch kennt. — Die Berechtigung dieser stets von mir vertretenen Auffassung möchte ich nun in dem vorliegenden Kapitel deutlicher machen, indem ich die wichtigsten psychologischen Merkmale des Spieles anführe und zu zeigen suche, dass sie zugleich die wichtigsten psychologischen Merkmale des ästhetischen Genusses bilden.

1. Eine kurze und zugleich verständliche Definition des Spieles ist wohl nur dadurch zu erreichen,

dass man seine Grundeigentümlichkeit im Gegensatz zur Arbeit oder Ernstbethätigung bestimmt und dabei als unterscheidendes Merkmal den Lustwert beider Thätigkeitsformen ins Auge fasst. Man gelangt so zu der allgemein üblichen Erklärung, dass der eigentliche Gefühlswert der Arbeit in den lustbringenden Resultaten liege, die als „Erfolg“ nach Beendigung der Thätigkeit hervortreten, während der Lustwert des Spiels auf einem Vergnügen beruhe, das rein innerhalb der Spielsphäre liegt. Oder man sagt, indem man denselben Gedanken nach der Willensseite wendet: die Arbeit wird wegen des sich ihr anschliessenden Erfolgs gewollt, das Spiel wegen der Reize, die der Bethätigung selbst angehören; die Arbeit ist Mittel, das Spiel Mittel und Zweck zugleich oder „Selbstzweck“. Die Richtigkeit dieser Unterscheidung erkennt man am besten bei Grenzfällen. So kann die Arbeit als solche genossen werden (Freude an der Kraftentfaltung und am Kampf mit Schwierigkeiten) — soweit dies aber zutrifft, soweit nimmt sie zweifellos einen gewissen Spielcharakter an. Andrerseits kann sich das Spiel Zwecke setzen, die ausserhalb seiner Sphäre liegen. So verhält es sich beim Hasardspiel, das eben darum einen Grenzfall bildet: soweit man spielt, um Geld zu gewinnen, hört das Hasard auf, ein reines Spiel zu sein; soweit dagegen der Geldeinsatz bloss den Zweck hat, die Spannung und überhaupt den Gefühlsablauf vor der Entscheidung zu steigern, ist das Hasard eine echte Spielthätigkeit.

Auch im ästhetischen Genuss haben wir ein Ver-

gnügen vor uns, das in der Hauptsache aus dem Inhalt der Beschäftigung als solchem erwächst und, wenn es absichtlich gesucht wird, als Selbstzweck erscheint, ein „interesseloses“ Wohlgefallen an dem Erlebten im Sinn der Unabhängigkeit von aussenstehenden, heteronomen Interessen. Man kann ja freilich auch ein Drama lesen, „um sich zu bilden“, oder eine Ausstellung besuchen, „um darüber reden zu können“, gerade wie es „bildende“ Spiele giebt, oder wie man eifrig kegeln kann, weil der Arzt es empfohlen hat. Oder wir können uns (um edlere Motive zu nennen) einem Werke hoher Kunst zuwenden, weil es uns sittlich fördert und unsere Lebenskenntnis vertieft. Aber das ästhetische Geniessen wird doch auch in solchen Fällen am höchsten und reinsten sein, wenn wir über der Freude an dem Gebotenen selbst alle jene aussenliegenden Zwecke vergessen.

Nur einen heteronomen Zweck wird man, soviel ich sehe, ernstlich in Erwägung ziehen dürfen, nämlich den der Befreiung aus den Sorgen, Mühen und Leiden der Alltagswelt durch das Hinübertreten in die Welt der Kunst. Ich werde darauf zurückkommen. Hier genügt es, zu betonen, dass das Spiel genau demselben Zweck der Selbstbefreiung dienen kann, sich also auch in dieser Hinsicht nicht vom ästhetischen Geniessen unterscheidet.

2. In meinen Büchern über die Spiele der Tiere und der Menschen habe ich ausführlich zu zeigen versucht, dass angeborene Instinkte, Triebe und Bedürf-

nisse, die auch ohne ernstlichen Anlass zur Bethätigung drängen, als die wahren Ursachen des Spieles anzusehen sind. Die Freude am Spiel ist zum Teil auf die Befriedigung solcher Bedürfnisse zurückzuführen. Man kann dabei zwischen einem allgemeinen Drang, sich ungehemmt zu bethätigen und den besonderen Arten, wie sich dieser Bethätigungsdrang äussert, unterscheiden. Die sensorischen und motorischen Apparate, die höheren geistigen Anlagen, der Kampf-, Liebes- und Nachahmungs-Instinkt, die sozialen Bedürfnisse — sie alle verlangen nach angemessener Beschäftigung oder Bethätigung, und die Erfüllung dieses natürlichen Verlangens findet, wo ernstliche Anlässe fehlen, im Spiele statt.

Was nun den ästhetischen Genuss anlangt, so dürfen wir hier die Freude am Erlebnis überhaupt, die jenem Beschäftigungsdrang entsprechen würde, als allgemeinste Grundlage des Vergnügens voraussetzen. Sie macht sich nicht selbständig geltend; am ehesten tritt sie noch sichtbar in dem sensorischen Bestandteil des ästhetischen Geniessens hervor, der jener spielenden Bethätigung der Sinnesapparate parallel läuft — als die Lust am ungehemmten Aufnehmen des sinnlich Gegebenen: „trink', o Auge, was die Wimper hält!" Ferner wird später zu zeigen sein, dass die ästhetische Sympathie, das innere Miterleben mit der Befriedigung des Nachahmungstriebes verwandt ist. Und durch dieses innere Nachahmen werden in weiten Gebieten des ästhetischen Geniessens die Freude an der Bewegung, der Kampfinstinkt, sowie die sexuellen und sozialen Triebe in idealer Weise

zur Bethätigung gebracht. Wie neben der Befriedigung des Hungers auch die lebhafte Vorstellung einer guten Mahlzeit Freude bereiten kann, wie im Spiel der Kinder auch der momentan nicht aktiv beteiligte Knabe als Zuschauer den Sieg über die Gegenpartei als eignen Erfolg mitgeniesst, so erschliesst sich im ästhetischen Anschauen ein ideelles Miterleben von fremdem Sichbewegen, Kämpfen, Werben und Zusammenwirken, das analoge (wenn auch nicht gleiche) Lustgefühle wie die reale Befriedigung der Triebe verschafft.

Diesen Andeutungen sei nur noch eine Bemerkung hinzugefügt. Wenn ich der spielenden Bethätigung der Sinnesapparate eine ästhetische Freude am ungehemmten Auskosten des sinnlichen Wahrnehmens überhaupt an die Seite stelle, so wird der Einwand nahe liegen, dass ein so allgemeines und vages Motiv für unsere Probleme überhaupt nicht oder doch kaum auf nennenswerte Weise in Betracht komme. Dem gegenüber ist schon an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass in der bildenden Kunst gerade das äusserst verfeinerte ästhetische Bedürfnis, wie es uns z. B. bei dem Plastiker Hildebrand entgegentritt, die möglichst deutliche Raumanschauung, die Freude am vollen sinnlichen Erleben des Räumlichen mit überraschender Energie in den Vordergrund rückt. Das Interesse für den Inhalt des Dargestellten und die dadurch erregten Gefühle, die Freude an der funktionell richtigen und schönen Körperform tritt hier bei einer aufs Höchste gesteigerten ästhetischen Bildung hinter der Forderung zurück, dem allgemeinen Bedürfnis eines voll entfal-

teten sinnlich-räumlichen Erlebens durch eine künstlerische Vereinigung von Gesichtseindrücken mit Berührungs- und Bewegungsvorstellungen in vollkommenerem Masse Genüge zu thun, als die Natur es vermag.

3. Man kann, wenn man von der Befriedigung besonderer Triebe absieht, in der Welt des Spiels zwei Höhepunkte lusterfüllten Erlebens unterscheiden: die Freude an angenehmen und intensiven Reizen. Eine befriedigende Definition beider Erlebnisarten ist nicht leicht zu geben; im ersten Fall handelt es sich um psychische Reaktionen von schwacher bis mittlerer Intensität, in denen wir uns mit einem sanften und reinen Behagen harmonisch ausleben können, im zweiten Fall um heftigere, stürmischere Reaktionen, die unsere Aufnahme- und Ausgabefähigkeit bis aufs Äusserste in Anspruch nehmen und dabei das Gefühl eines hoch gesteigerten Daseins nicht ohne Beimischung von leiseren oder merklicheren Unlustgefühlen herbeiführen. In den „Spielen der Menschen" habe ich diesen Gegensatz durch zahlreiche Beispiele verdeutlichen können, die zum grösseren Teil schon in das Gebiet der Ästhetik hinübergriffen. Hier sei, um von dem ästhetischen Geniessen möglichst entfernt zu bleiben, auf die Bewegungsspiele verwiesen, wo wir ebenfalls zwei Höhepunkte unterscheiden können: einerseits die reine Lust an sanft gleitenden und schwebenden Bewegungen, andrerseits die rauschartige, die Kraft bis zum letzten Reste verzehrende Freude am wilden Toben oder Dahinstürmen.

In der Ästhetik zeigt sich derselbe Unterschied, ja, er hat hier eine ausserordentlich weitreichende Bedeutung. Er ist typisch für die zwei künstlerisch wichtigsten Arten von genialen Temperamenten, er ist massgebend für kunstgeschichtliche Entwickelungsformen wie Renaissance und Barock; er ist dieses beides, weil er einen fundamentalen Gegensatz im ästhetischen Geniessen bedeutet.

4. Da die für viele Spiele charakteristische Freude am Ursache-sein uns innerhalb des ästhetischen Gebietes mehr auf die künstlerische Produktion als auf das ästhetische Geniessen verweisen würde, wende ich mich an dieser Stelle sofort dem Freiheitsgefühl zu, das einen weiteren Vergleichungspunkt abgiebt, und dabei die Möglichkeit darbietet, dasjenige mit anzuführen, was vielleicht auch beim Geniessen als Freude am Ursache-sein aufgefasst werden könnte. — Das Spiel wird allgemein als eine eigenartig freie Thätigkeit anerkannt. Wenn Schiller sagt, der Mensch sei nur da ganz Mensch, wo er spiele, so meint er damit, dass er nur im Spiele ganz freier Mensch sei. Sucht man die Thatsache dieses Freiheitsgefühles genauer zu analysieren, so erkennt man, dass es eine komplexe Erscheinung ist; jeder Einzelfaktor aber, der an dieser Gesamtwirkung beteiligt ist, hat ebenso wie die Gesamtwirkung selbst, sein Analogon im ästhetischen Geniessen.

a) Es handelt sich um ein freiwilliges Eingehen in die Spielthätigkeit; wir spielen nicht, weil wir

müssen, auch nicht, weil wir es für nützlich halten, sondern einfach, weil wir „Lust dazu haben“. Genau so verhält es sich beim ästhetischen Geniessen.

b) Dieses freiwillige Eingehen nimmt häufig den eigentümlichen Charakter einer freiwilligen Unterordnung an. Das spielende Kind muss sich, wo es sich um ausgebildete Spiele handelt, ganz von dem Zwang des Spiels und seiner Gesetze bestimmen lassen, aber es thut das freiwillig, weil ihm das Spiel Freude macht. Es braucht ja nicht „mitzuthun“, wenn es keine Lust hat. Wie anders, wo es zur Unterordnung gezwungen wird! — Auch im ästhetischen Genuss stehen wir unter dem Banne des inhaltlich Gebotenen, unser Bewusstsein geht in hingebender Unterordnung auf alles ein, wir folgen folgsam dem Künstler „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“; aber wir „brauchen“ es ja nicht zu thun, sondern wir thun es nur, weil es uns Freude macht. Dieses Verhalten (vgl. „Spiele der Tiere“ S. 332) hat Lipps neuerdings treffend durch folgende Sätze charakterisiert: „Der objektive Thatbestand, der an sich wohl fähig wäre, sich mir fühlbar aufzuzwingen, zwingt sich mir freilich auf, und zwar nicht mit gleichem, sondern mit grösserem Erfolg, als wenn ich ihm innerlich widerstrebe; er übt seine nötigende Wirkung in vollkommenster Weise; ich bin ganz im Banne seiner Wirkung. Aber der Zwang kann nicht fühlbarer Zwang sein, weil meine spontane Thätigkeit auf das gleiche Ziel gerichtet ist.“ („Ästhetische Einfühlung“ Ztsch. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorg. XXII, S. 422). — Man vergleiche das freiwillige Lesen

einer Unglücksnachricht mit der Qual, wenn wir den Bericht gegen unseren Willen anhören sollen.

c) Sehr häufig tritt im Freiheitsgefühl nicht nur das spontane Eingehen in die Spielthätigkeit hervor, sondern das Spiel selbst ist derart, dass dabei die Freude am Ursachesein, die Lust an einem selbständigen und selbstgewollten Hervorbringen von Wirkungen (vgl. Kants Definition der Freiheit, „Spiele d. Tiere" S. 333) eine dominierende Stellung einnimmt. — Diese Schattierung des Freiheitsgefühls findet ihre ästhetische Parallele, wie schon angedeutet wurde, vor allem bei der künstlerischen Produktion in „des Wirkens süsser Lust". Völlig scheint sie mir aber auch im ästhetischen Geniessen nicht zu fehlen, sofern der dabei hervortretende Zustand selbst doch in gewissem Sinne und zum Teil unsere eigene Wirkung ist — nicht bloss unser Zustand, sondern, wie Schiller es ausdrückt, auch unsere That. Doch wird diese Deutung, die in Ausdrücken wie dem der „bewussten Selbsttäuschung" eine Stütze finden könnte, vielen zu erzwungen scheinen, und ich möchte daher kein besonderes Gewicht auf sie legen.

d) Die Freiheit des Spiels zeigt sich ferner darin, dass wir in seinem Zauber sozusagen ohne Rest aufgehen und darum von allen etwa sonst vorhandenen Gegenmotiven „frei" sind. — Die entsprechende Eigentümlichkeit des ästhetischen Geniessens spricht Lipps a. a. O. (S. 423) so aus: „Was in mir selbst zu dieser Eigenthätigkeit (der ästhetischen Einfühlung) in Gegensatz treten oder mich innerlich in andere Richtung

drängen oder mich mit mir selbst in Zwiespalt bringen, also auch innerlich unfrei machen könnte, ist durch diese überwältigende Wirkung des objektiven Thatbestandes von vornherein niedergehalten oder zur Seite geschoben. Die Wirkung, die ich erfahre, konzentriert mich also, je stärker sie ist, um so ausschliesslicher auf den einen Punkt. Es vermag die mit der objektiven Nötigung hinsichtlich ihres Zieles und Inhaltes einstimmige spontane Thätigkeit von vornherein frei, nämlich innerlich frei sich zu regen."

e) Verfolgen wir das eben Erwähnte in seinen Konsequenzen, so können wir allgemeiner sagen: im Spiel sind wir überhaupt aus dem realen Zweckleben völlig herausgehoben; indem wir in die Welt des Spiels eingehen, treten wir heraus aus der Alltagswelt des realen Lebens, wir befreien uns von ihm. Das ist schliesslich auch die feinste und tiefste Bedeutung der „Erholungstheorie": nicht das Ansammeln neuer Kräfte, sondern das Freiwerden von dem Zwang und den Sorgen des gewöhnlichen Lebens. — Dasselbe gilt von dem ästhetischen Genuss, und zwar in dem Sinne, dass hier jenes Freiwerden aus dem engen dumpfen Leben und aus der Angst des Irdischen erst seinen Höhepunkt erreicht. Weil beides, Spiel und ästhetischer Genuss, Selbstzweck ist (vgl. 1.), stimmen sie auch in dieser Schattierung des Freiheitsgefühles überein: sie erlösen von dem Alltagsleben und von dem Alltags-Ich.

5. Dass die schöpferische Phantasie nicht nur in der künstlerischen Produktion, sondern auch im Spiel

der Kinder hervortritt, ist allgemein bekannt: „alle Kinder sind kleine Genies“, und der Genius bewahrt sich etwas vom Wesen des Kindes. Hier muss dagegen auf bestimmte Analogien zwischen Spiel und ästhetischem Genuss hingewiesen werden, die ebenfalls unter den vieldeutigen Begriff „Phantasie“ gerechnet werden, nämlich auf die später ausführlicher zu behandelnden Illusionen. Der Unterschied zwischen der ästhetischen Illusion und der Illusion im gewöhnlichen Sinn kann hier noch nicht erörtert werden; ebensowenig will ich schon an dieser Stelle meine Gründe entwickeln, warum ich an dem Ausdruck Illusion festhalte. Mag man es nun Illusion oder „ästhetische Realität“ nennen — jedenfalls ist der charakteristische Zustand, den man mit jenem oder diesem Ausdruck zu bezeichnen wünscht, in beiden Gebieten, nicht nur im ästhetischen Genuss, sondern auch in dem Spiele anzutreffen und in beiden gleich wichtig, ohne doch hier und dort den Inhalt des Erlebens in jeder Hinsicht zu umfassen.

Aber nicht nur im allgemeinen besteht diese Gemeinsamkeit, sondern wir finden auch die Hauptarten der in Betracht kommenden Illusionen in beiden Sphären übereinstimmend vor. Man kann in der Ästhetik dreierlei Illusionen unterscheiden, die freilich im Erlebnis selbst oft eng verwoben sind, von der Theorie aber auseinandergehalten werden müssen. Ich nenne sie die Illusion des Leihens, die Kopie-Original-Illusion, und die Illusion des Miterlebens. Bei der Illusion des Leihens wird das Gegebene physisch oder psychisch

zu einer Gesamtvorstellung ergänzt, die von dem auf Wahrheit gehenden Erkenntnisdrang nicht als objektiv giltig anerkannt werden könnte, bei der Kopie-Original-Illusion „thun wir so“, als sei die künstlerische Nachahmung das Original selbst (der Schauspieler wird uns zum Faust), und bei der Illusion des Miterlebens „thun wir so“, als sei das dargestellte Verhalten anderer unser eigenes Erleben (wir selbst werden zum Faust). Alle diese Illusionen sind auch in dem Spiel des Kindes mit seiner Puppe wirksam (nur nähert sich hier die „aufkeimende“ Illusion oft viel mehr dem wirklichen Getäuschtsein als im ästhetischen Genuss des Erwachsenen): die physische und psychische Ergänzung eines Kissens zum Eindruck eines lebendigen Leibes, die Vorstellung, als ob das so Ergänzte ein bestimmter Mensch (etwa der Papa) selbst sei, und das Sicheinfühlen in die dem Spielzeug angedichteten Erlebnisse. Oder man nehme einen Fall, wo die gewöhnlich am meisten betonte Kopie-Original-Illusion wegfällt: für den Knaben wird der Papierdrache zu einem beseelten mit dem Winde kämpfenden Wesen und seine eigene Seele dringt mit dem Objekt siegreich immer höher in die Lüfte empor.

Hiermit scheint mir eine so weitgehende innere Verwandtschaft zwischen Spiel und ästhetischem Genuss erwiesen zu sein, dass ich mich für berechtigt halte, den ästhetischen Genuss in der Hauptsache direkt als Spiel aufzufassen.

Zweites Kapitel.

Die sinnlichen Faktoren des ästhetischen Geniessens.

Die psychologische Bearbeitung der Ästhetik ist ungewöhnlich schwierig, weil die Untersuchung dabei überall auf festeingewurzelte theoretische Bezeichnungen stösst, die nicht rein psychologischen Interessen entsprungen sind und sich ausserdem häufig in verwirrender Weise übereinanderschieben. Dieser Übelstand wird aber dadurch noch wesentlich verschlimmert, dass man in der Psychologie selbst von dem Ziel einer allgemein anerkannten Einteilung und Abgrenzung der seelischen Phänomene erschreckend weit entfernt ist.

Um hier auch nur einigermassen zur Klarheit zu gelangen, muss ich zuerst meinen allgemein-psychologischen Standpunkt, soweit es nötig ist, kennzeichnen. Von den Gefühlen und Strebungen, sofern sie nicht mit Empfindungs- und Reproduktionsdaten identifiziert werden können, sondern der centralen „Wertungsseite“ des Seelenlebens angehören, sehe ich dabei vorläufig ab und rede nur von der bewussten „Vorstellungsseite“. Das analytische Bedürfnis führt hier zu der künstlichen Auseinanderlegung des psychischen Erlebens in Elemente und Synthesen (Külpe: „Verbindungen“), eine Unterscheidung, die im

letzten Grunde, gerade wie die von Stoff und Form auf die gestaltende Thätigkeit des Menschen zurückgeht. — Als Elemente oder, wenn man lieber will, als Material unserer Erlebnisse kennen wir nur zweierlei wirklich genau, nämlich Sinnesempfindungen und Reproduktionsdaten. — Aus den Synthesen lassen sich drei Hauptklassen herausheben, von denen jede in einem möglichst weiten Sinne aufgefasst werden muss, falls sie thatsächlich dem Zweck einer übersichtlichen Klassifizierung dienen soll. Für die erste Klasse wäre der Ausdruck „Verschmelzung" am besten geeignet, wenn dieser nicht von manchen Forschern schon in einer viel engeren Bedeutung gebraucht würde. Daher wird man besser thun, diese Synthesen als Verwachsungen oder Verwebungen zu bezeichnen. Ich verstehe darunter solche simultanen Erlebnisse oder Teile von Erlebnissen, die sich für das naive Bewusstsein als qualitativ einheitliche Inhalte darstellen, während eine auf Analyse gerichtete, aufmerksame Beobachtung entweder thatsächlich gesonderte qualitative Inhalte an ihre Stelle treten sieht, oder doch mittelbar zu dem Schluss gelangt, dass Qualitäten, die gesondert erlebt werden können, hier zu einer Gesamtwirkung verwachsen sind. — Bei der zweiten Hauptklasse, den Verknüpfungen (Ausdruck Külpes), handelt es sich um ein Erleben von deutlich gesonderten Inhalten, die aber für das erlebende Bewusstsein durch räumliches oder zeitliches Beisammensein in Synthese gebracht sind, also um räumliche und zeitliche Konnexe von Inhalten. — Die

dritte Hauptklasse besteht aus den bewussten Beziehungen (vgl. E. Schrader, „Die bewusste Beziehung“ 1893); sie treten da ein, wo eine Synthese von Inhalten nicht nur thatsächlich vorhanden ist, sondern dem Erlebenden als Synthese, als ein Zusammensein oder Zusammengehören bewusst wird. — Zu den Verwachsungen würden nicht nur Erscheinungen von der Art der Tonverschmelzungen, sondern auch einheitliche Komplikationen aus verschiedenen Sinnesgebieten (z. B. Geschmacks- und Geruchsempfindungen) sowie die Verwebung von sinnlichen mit reproduktiven Faktoren und den sie begleitenden Gefühlen etc. zu rechnen sein. Den Verknüpfungen würden neben Farbenkontrasten, Tonfolgen, Raumverhältnissen u. dgl. auch die Ideenassociationen im alten Sinne („Verkettungen“) sowie die zeitlichen Synthesen von Empfindungen, Vorstellungen, Strebungen und abermals Empfindungen angehören, die wir als Triebhandlungen bezeichnen. Die bewussten Beziehungen endlich, die das Urteilen und Schliessen umfassen, sind streng von der bloss thatsächlichen Verknüpfung zu unterscheiden. Wenn wir z. B. von Association nach räumlicher Kontiguität reden, so können wir dies allerdings nur thun, weil wir die Vorstellungsfolge zum Gegenstand einer bewussten Beziehung gemacht haben, der associative Vorgang selbst aber als Erlebnis ist blosse in zeitliches Übergehen von einer Vorstellung zu einer zweiten, also eine Verknüpfung und weiter nichts.

Wenden wir uns von hier aus dem Vorstellungsschatz der Ästhetik zu, so stossen wir auf die beiden

grossen Gegensätze von sinnlichen und „geistigen“ oder „höheren“ Faktoren einerseits, sowie von Form und Gehalt andrerseits.

Betrachten wir zuerst den zweiten Gegensatz, so können wir das, was man „Form“ zu nennen pflegt, in dem Begriff der Verknüpfungen unterbringen; denn die Form bedeutet stets ein räumliches oder zeitliches Verknüpftsein von Inhalten. Dabei kann es sich dem Material nach sowohl um sinnliche als um reproduktive Faktoren (Lesepoesie) handeln. Ausserdem besteht aber das Erleben der Form als solches auch in Verwachsungen, indem z. B. das optisch Gegebene mit der Reproduktion von Bewegungs- oder Haltungsvorstellungen aufs innigste vereint sein kann. — Schlimmer ist es mit dem Begriff des „Gehaltes“ bestellt. Denn wenn wir den Gehalt im Gegensatz zur Form bestimmen wollen, so werden wir ihm einerseits die sinnlichen Empfindungsqualitäten, andrerseits aber allerlei bewusste Beziehungen zurechnen müssen, die für uns die „Bedeutung“ des Kunstwerks bilden. Ganz abgesehen von dem „Gefühlsgehalt“, der auch noch hinzukommen würde, haben wir also den Übelstand, dass derselbe Terminus sich auf das psychische Material und auf dessen Synthesen bezieht.

Viel wichtiger ist der Gegensatz von sinnlichen und „höheren“ Faktoren. In ihm kommt für die Ästhetik der uralte, bei den Pythagoreern und Heraklit beginnende Querschnitt durch das Seelenleben zum Ausdruck, der seine metaphysische Projektion in der Trennung des mundus sensibilis und intelligibilis gewonnen

hat, die für Plato wie Kant gleicherweise massgebend war. Daher ist es nicht zu verwundern, wenn dieser Gegensatz, wie ich in meiner „Einleitung in die Ästhetik“ andeutete und Külpe neuerdings ausführlicher dargelegt hat, die ganze Geschichte der Ästhetik beherrscht — von den ersten Anfängen bis zu Fechners bekannter Unterscheidung „direkter“ und „associativer“ Faktoren. — Die sinnlichen Faktoren umfassen, wenn man sich an das hält, was gewöhnlich darunter verstanden wird, einerseits die Qualitäten und Intensitäten der Empfindungsinhalte, andrerseits die raumzeitlichen Verknüpfungen der Sinnesdaten (in erster Linie optische und akustische „Formen“), wozu noch Verwachsungen sinnlicher Inhalte untereinander treten können. Die „geistigen“ oder „höheren“ Faktoren bestehen in Verwachsungen reproduktiver Inhalte mit dem sinnlich Gegebenen, in associativen Verknüpfungen und in bewussten Beziehungen. Man hat versucht, die Verwachsungen ebenfalls als Associationen zu bezeichnen, was bei einer veränderten Auffassung des Wortes „Association“ einen guten Sinn hat; ich möchte aber aus Gründen, die ich später entwickeln werde, bei der angegebenen Unterscheidung beider Erlebnisarten bleiben. Ferner ist, um diese Bestandteile des ästhetischen Geniessens zusammenzufassen, der Ausdruck „reproduktive“ Faktoren vorgeschlagen worden; dieser Ausdruck ist für die hier in Betracht kommenden Verwachsungen und Verknüpfungen im Wesentlichen zutreffend, genügt aber nicht zur Wür-

digung der bewussten Beziehungen, die im ästhetischen Urteil zu Tage treten, und daher den reproduktiven Faktoren etwa als logische Faktoren an die Seite gesetzt werden müssen.

Man ersieht hieraus, dass es auch mit einer einfachen Sonderung sinnlicher und geistiger Faktoren nicht gethan ist, weil die allgemein-psychologischen Begriffe das ästhetische Erlebnis in anderen Schnitten zur Darstellung bringen, als es dem Dualismus der eingebürgerten ästhetischen Termini entspricht. — Mit diesen Schwierigkeiten kann man sich auf zwei verschiedene Arten abzufinden suchen. Entweder man geht radikal vor und nimmt nur auf die rein psychologischen Interessen Rücksicht; oder man versucht es mit einem Kompromiss. Ein radikales Vorgehen würde aber den Bedürfnissen dessen, der über die ästhetischen Hauptfragen Aufklärung erwartet, nicht sonderlich entsprechen — ist es doch sogar in der Psychologie selbst, wo ebenfalls tiefeingewurzelte populäre Begriffsbestimmungen mit einer Einteilung des Stoffes aus rein theoretischen Gesichtspunkten in Konkurrenz treten, nur schwer durchzuführen. Daher wird das weniger heroische Mittel eines Kompromisses vielleicht doch vorzuziehen sein, und ich will infolgedessen dieses zweite Kapitel vorwiegend den sinnlichen Faktoren des ästhetischen Geniessens einräumen (vorwiegend, denn eine völlige Isolierung ist unmöglich), in dem dritten Kapitel von den Verwachsungen und Verknüpfungen reden, die unter der Vorherrschaft reproduktiver Faktoren stehen, um darauf in einem vierten die bewussten

Beziehungen zu behandeln, die in dem ästhetischen Urteil zu Tage treten. Die folgenden Hauptstücke werden dann specielleren Fragen gewidmet sein.

Da ich in diesem Buche nur von den allgemeinen Bedingungen des ästhetischen Geniessens spreche, werde ich die vielen Einzelheiten, die hinsichtlich der sinnlichen Elemente des Schönen durch die kunstwissenschaftliche und psychologische Forschung festgestellt — oder auch in Frage gestellt — worden sind, nicht ausführlicher zu behandeln haben, sondern eine solche Darstellung für das geplante Buch über das Schöne und die ästhetischen Modifikationen aufsparen dürfen. Trotzdem bleibt auch für eine ganz allgemein gehaltene Betrachtung der sinnlichen Faktoren vieles zu sagen übrig, darunter manches, was nicht unwichtig ist und doch gerade von der Detailforschung leicht übersehen wird. Indem ich aus der Fülle der Fragen die mir am wesentlichsten erscheinenden Punkte herausgreife, spreche ich zuerst von dem Anteil der „niederen Sinne“ am ästhetischen Genuss.

1. Nach der herrschenden Ansicht ist der ästhetische Genuss auf die beiden höchsten Sinne, also auf akustische und optische Eindrücke beschränkt. Dem steht aber die Theorie einer Minorität gegenüber, deren Überzeugung Guyau kurz so formuliert hat: „Wir sind im Gegensatz zu Kant, Maine de Biran, Cousin und Jouffroy der Ansicht, dass alle unsere Sinne ästhetische Gefühle in uns hervorrufen können.“ Zur

Beurteilung dieser Streitfrage ist es vor allem nötig, dass man zwischen dem selbständigen und unselbstständigen, sowie zwischen dem direkten und mittelbaren Anteil der niederen Sinne unterscheidet. Einen unselbständigen und mittelbaren Anteil können die niederen Sinne haben, sofern Reproduktionen ihrer Qualitäten mit dem optisch oder akustisch Gegebenen verwachsen. Auch ein unselbständiger, aber direkter Anteil ist möglich (und nach meiner Meinung sogar recht wichtig) in Fällen, wo nicht Reproduktionen, sondern thatsächliche Empfindungen aus diesem Gebiet zu Verwachsungen mit akustischen und optischen Inhalten führen. Beide Möglichkeiten sind aber nicht Gegenstand des Streites. Es handelt sich vielmehr nur um die Frage, ob eine direkte und selbständige Bedeutung der niederen Sinne für den ästhetischen Genuss zuzugeben sei oder nicht. Dürfen wir etwa den Duft einer Rose oder — um ein Beispiel zu nennen, das nicht wie dieses allzu eng mit anderen ästhetischen Werten verbunden ist — dürfen wir die Süsse des Zuckers dem Rot der Rose als etwas vielleicht weniger Wertvolles aber doch ästhetisch Gleichartiges an die Seite stellen?

Wenn man der Empfindungsqualität eines angenehmen Rot oder eines weichen Klanges einen selbstständigen ästhetischen Wert zuerkennt, wenn man gewisse Farben und Töne als solche „schön“ nennt, so wird es dem unbefangen Urteilenden kaum als gerecht erscheinen, dass nach der herrschenden Ansicht die nicht optischen oder akustischen Qualitäten (in dem

eben angegebenen Sinne) völlig von dem Anspruch auf das Prädikat „schön" ausgeschlossen sein sollen. Und doch entspricht es andrerseits ebensosehr dem natürlichen Gefühl, dass die von der Gegenpartei geforderte Gleichstellung den niederen Sinnen zu viel Ehre anthun würde. Dieses Schwanken erklärt sich aus dem Unterschied einer weiteren und einer engeren Auffassung des ästhetischen Geniessens, die uns auch wieder auf die Verwandtschaft unseres Objekts mit dem Spiele hinweist. Bei der psychologischen Definition des Spieles kann man, wie wir es gethan haben, mit der Bestimmung zufrieden sein, dass es sich um eine Thätigkeit handle, die ohne Motivierung durch aussenstehende Zwecke um ihres eigenen autonomen Lustwertes willen ausgeübt wird. Man kann aber auch behaupten, ein vollentwickeltes Spiel sei erst da vorhanden, wo der Charakter einer blossen Scheinthätigkeit sich auch im Bewusstsein des spielenden Individuums reflektiere. So ist für die erste, weitere Auffassung der Knabe, der einfach lustig umhertollt, in einer Spielthätigkeit begriffen, während die engere Auffassung fordern würde, dass er dabei auch „so thue", als ob er jemand verfolge od. dgl. Nur in dem letzteren Fall, wo eine Ernstbethätigung mit Bewusstsein nachgeahmt wird, wäre zugleich eine tiefere geistige Bedeutung des Spieles vorhanden. Gerade so verhält es sich beim ästhetischen Geniessen. Fasst man den Begriff weiter, so kann man einen selbständigen ästhetischen Wert schon da finden, wo Empfindungsqualitäten um ihrer eigenen Lustwirkung willen genossen

werden. Wem dies nicht genügt, der wird verlangen, dass mit der blossen Sinneswirkung zugleich ein geistiger Gehalt geboten werde, den das Individuum innerlich miterlebe.

Der weniger anspruchsvolle Begriff macht sich geltend, wo man schon den einzelnen lusterregenden Klängen oder Farben um ihrer reinsinnlichen Gefühlswirkungen willen eine selbständige ästhetische Bedeutung einräumt. Wer dies thut — und ich meine, die Thatsachen zwingen uns, es zu thun, — der darf auch die Empfindungen der niederen Sinne, soweit sie spielend genossen werden können, nicht von der Ästhetik ausschliessen. Dass aber ein solcher Genuss möglich ist und thatsächlich stattfindet, habe ich in den „Spielen der Menschen“ zu zeigen gesucht. — Auf der anderen Seite können jedoch die niederen Sinne der Anforderung eines geistigen Gehaltes, den wir innerlich miterleben, nicht in hinreichendem Masse genügen, um für die engere und höhere Auffassung wesentlich in Betracht zu kommen. Da sich auf solche Weise das scheinbar Widerspruchsvolle in unserem natürlichen Urteil ohne weiteres erklären lässt, so bleibt nur noch die Aufgabe übrig, die Gründe für die geistige Armut der niederen Sinne anzugeben; diese Aufgabe ist aber nicht ganz so einfach, wie man wohl zuerst denken möchte. Innerhalb der niederen Sinne treten nämlich den Geschmacks-, Geruchs- und Temperaturempfindungen die verschiedenartigen Eindrücke, die man früher unter dem Namen Tastsinn zusammenfasste, als etwas Andersgeartetes gegenüber. Von den beiden „höheren Sinnen“

aber steht das Gehör in mancher Hinsicht dem Gesichtssinn weniger nahe als der Tastsinn. Aus diesen Verhältnissen erwächst eine gewisse Schwierigkeit für die richtige Angabe der geforderten Gründe.

Ich schicke voraus, dass der Reichtum verwendbarer Qualitäten keinen genügenden Grund abgiebt; denn so mannigfach die Darbietungen der Musik sein mögen, so steht der Reichtum an Kombinationen von Geruchs-, Geschmacks-, Berührungs-, Bewegungs- und Temperatureindrücken, über den die Koch-„Kunst“ verfügt, dem mindestens gleich, was man dem Ohre zu bieten vermag. — Ebensowenig kann der Hinweis darauf genügen, dass Auge und Ohr „Fernsinne“ sind; denn soweit diese Bezeichnung für die akustischen Eindrücke gilt, soweit trifft sie auch auf den Geruchssinn zu. — Daher pflegt man denn lieber zu betonen, dass Auge und Ohr „Formsinne“ seien. Hiermit wird gesagt, dass es sich in ihrem Gebiet um besondere „Verknüpfungen“ der Sinnesdaten handelt. Wie verhält es sich aber in dieser Hinsicht mit dem Gehör? Nach der gewöhnlichen Ansicht bietet es uns nur zeitliche Verknüpfungen. Zeitliche Verknüpfungen sind jedoch bei allen Sinnen möglich, und wenn man den akustischen Eindrücken mit Recht eine besondere Angemessenheit für die Gestaltung von Zeitformen zuschreibt, so lässt sich dasselbe von den Bewegungsempfindungen behaupten. Nun würde allerdings die Musik, wenn sie sich bloss auf den Eindruck zeitlicher Verhältnisse beschränkte, wohl nie über sehr niedere Lustwirkungen

hinausgekommen sein. Ihre ästhetische Bedeutung verdankt sie dem glücklichen Umstand, dass sie durch Änderung der Tonhöhen den Eindruck von zeiträumlichen Bewegungsvorgängen hervorrufen kann. Aber auch in dieser Hinsicht erhebt sich die Musik nicht über den Tastsinn, der neben zeitlichen Verhältnissen reale räumliche Formen zu übermitteln vermag.

Wie man sieht, würde man aus dem bisher Angeführten höchstens durch Kombination der verschiedenen Gründe eine genügende Heraushebung der höheren Sinne ermöglichen können, indem man etwa sagen würde, Auge und Ohr seien die einzigen Fernsinne, die zugleich über einen beträchtlichen Reichtum verschiedener Qualitäten und über einen Schatz raumzeitlicher Formverhältnisse verfügen. — Der wirkliche Grund ihrer ästhetischen Vorzugsstellung liegt aber doch erst darin, dass Auge und Ohr infolge dieses Zusammentreffens von Umständen die einzigen „Sprachsinne" sind. Wir haben zwei Hauptmittel, um das Innenleben anderer beseelter Wesen zu verstehen, nämlich erstens Interjektionen und Worte, zweitens Gebärden und Haltungen. In beiden Fällen geht die Ausdrucksbewegung von instinktiven Grundlagen aus und auch der Zwang, sie zu deuten, hat wohl ein durch individuelle Anpassungen überwuchertes erbliches Fundament. Die Eindrücke der oberen Sinne sind es daher, die zu uns „reden", und diese Ausdrucksfähigkeit von akustischen und optischen Daten geht so weit, dass uns sofort die vagsten Analogien genügen, um den Eindruck eines im Äusseren

zu Tage tretenden psychischen Lebens zu erhalten. Hierin liegt jedenfalls der wahre Grund, warum für die engere Auffassung des Ästhetischen nur die beiden höheren Sinne in Betracht kommen.

2. Da ich den Anteil, den die niederen Sinne in unselbständiger und mittelbarer Weise am ästhetischen Genuss besitzen, häufig berühren werde, wende ich mich gleich einem zweiten Problem zu, nämlich der schon im vorigen Kapitel erwähnten Freude an angenehmen und intensiven Reizen. Diese beiden Höhepunkte des ästhetischen Geniessens reichen in ihrer Bedeutung weit über das Gebiet bloss sinnlicher Faktoren hinaus, haben aber hier ihre elementarste Wirkungsweise. Genau genommen muss eine eindringende Analyse sogar drei Höhepunkte unterscheiden, indem die angenehmen Reize wieder einen Doppelgipfel zeigen: einerseits der angenehme, aber schwache Reiz, den rein sinnlich das Pianissimo oder ein weiches Rosa besitzt, und der sich, was höhere Erscheinungen betrifft, mit dem Begriff des Zarten und Anmutigen berührt; andrerseits der angenehme Reiz von normaler Intensität, der an den Begriff des „Vollkommenen“ erinnert, wenn man unter dem Vollkommenen mit Wölfflin „das genaue Mittel zwischen dem Zuviel und Zuwenig“ versteht. Die Lust an intensiven Reizen würde dann den konträren Gegensatz zu der Freude am Zarten, Weichen und Sanften bilden. Unser Ich, so könnte man weiter sagen, hat dem Zarten gegenüber etwas von jenem „zärtlichen“

Herabneigen, das der Erwachsene dem Kinde gegenüber empfindet; es verhält sich zum Vollkommenen wie zu der gleichgestimmten Seele des Freundes oder der Geliebten; und es steht dem intensiven Reiz da, wo er zur grössten Wirkung gelangt, gegenüber wie der sich Unterordnende einer übergewaltigen, ihn mit- und emporreissenden Persönlichkeit. — Ich möchte aber der Einfachheit wegen hier vorwiegend von dem Hauptgegensatz angenehmer und intensiver Reize reden, um zu zeigen, dass er für das Verständnis der Kunst und der Kunstentwickelung nicht unwichtig ist. Das Beispiel, das ich zu diesem Zwecke wähle, habe ich schon früher angedeutet: Renaissance und Barock.

In dem lehrreichen Buche, das eben diese Worte im Titel führt, hat Wölfflin den gegensätzlichen Charakter beider Kunstformen anschaulich geschildert. „Die klassische Zeit der Renaissance“, so fasst er die Ergebnisse seiner Betrachtung zusammen, „empfindet wie die hohe Antike. Und um den welthistorischen Gegensatz zum Barock in aller Kraft hervortreten zu lassen, weiss ich nichts Besseres zu thun, als das zu wiederholen, was Justi als die Merkmale von Winckelmanns Kunstgefühl, als einer klassisch gearteten Natur aufführt: Mass und Form, Einfalt und Linienadel, Stille der Seele und sanfte Empfindung, das waren die grossen Worte seines Kunstevangeliums. Krystallhelles Wasser sein Lieblingssymbol. — Man setze das Gegenteil eines jeden dieser Begriffe, und man hat das Wesen der neuen Kunst bezeichnet.“ „Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene

befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig oder aufgeregt wäre ... Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar, überwältigend. Was er giebt, ist nicht gleichmässige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung . . . Man fühlt sich nicht erlöst, sondern in die Spannung eines leidenschaftlichen Zustandes hineingezogen.“ („Renaissance und Barock“, 1888, S. 74, 24 f.)

Diese auch für die Antike typische Entwickelung hat sich so vollzogen, dass der Weg ohne Dazwischentreten einer Verfallperiode unmittelbar vom Höhepunkt der römischen Renaissance in den Barock hineinführte. Auch handelt es sich dabei um eine notwendige und allgemeine Wandlung des Stilgefühls. Wie ist diese unwiderstehlich wie eine Naturmacht wirkende Wandlung zu erklären? Wölfflin weist, von der Architektur als seinem Specialthema ausgehend, nach, dass ein leidenschaftliches, ins Unbegrenzte strebendes Gefühlsleben die Barockzeit nicht nur in allen ihren Kunstleistungen, sondern auch sonst, z. B. in ihrem religiösen Empfinden, beherrscht habe. Dieses allgemeine „Lebensgefühl“ der Epoche habe sich in dem ganzen körperlichen Dasein der Menschen ausgeprägt und sei durch die Vermittelung des selbst für die Architektur massgebenden Körpergefühls ideal erhöht in die Künste eingedrungen. Hiermit wäre die Erklärung auf allgemeinere

Umwandlungen in der Zeitstimmung verschoben, und man müsste, wenn wirklich die Gesetzmässigkeit der Erscheinung erkannt werden soll, erst die Faktoren nachweisen, die jene generelle Änderung hervorgerufen haben. Das ist aber ausserordentlich schwer, und wenn es gelingt, so bleibt doch der gesetzmässige Zusammenhang mit der Kunstentfaltung trotz der von Wölfflin versuchten Vermittelung durch Körpergefühle etwas sehr Unsicheres. Würde man, wenn jene Leidenschaftlichkeit der herrschende Charakterzug der künstlerischen Früh- oder Hochrenaissance wäre, nicht tausend Beispiele aus der politischen Geschichte der Zeit anführen, um zu zeigen, wie diese Epoche nur eine gewaltsame Kunst hervorbringen konnte? — (Man vergleiche auch Carstanjen, „Entwickelungsfaktoren der Frührenaissance", Ztschft. f. wiss. Philos. 1896.)

Allerdings, mit einer Erklärung aus immanenten Gründen steht es auch nicht sonderlich gut. Man hat es hier mit der „Theorie der Abstumpfung" versucht: gegen oft wiederholte gleiche Reize stumpft sich das Bewusstsein ab. In der Kunst wird unter solchen Umständen das Miterleben des Gebotenen immer weniger intensiv. Auch die Formen der Renaissance konnten sich dieser Gefahr nicht entziehen. Man verlangte eine Auffrischung des Eindruckes. Die Kunst gab dem Verlangen nach und wurde barock. — Wölfflin giebt nun bereitwillig zu, dass die Abstumpfung ein nicht unwichtiger Faktor in der Kunstentwickelung sei. Aber er macht mit Recht geltend, dass sie keineswegs genüge. „Wie kann die Abstumpfung überhaupt stil-

bildend wirken? Was ist denn diese Steigerung der wirksamen Momente, die sie verlangt? Man kann das Bewegte bewegter, das Grosse grösser, das Schlanke schlanker machen, die Teile immer künstlicher kombinieren — etwas wirklich Neues wird dadurch nie entstehen . . . Wie entsteht aber ein gleichmässiges Formgefühl, ein Stil? Warum probierte es z. B. am Ende der Renaissance nicht jeder mit etwas Anderem? Weil nur das Eine gefiel. Aber warum gefiel nur das Eine?"

Es müssen also doch noch andere immanente Entwickelungsfaktoren, Faktoren von positivem Charakter, angegeben werden, falls man sich nicht auf die dunkle Wirkung der allgemeinen Zeitstimmung beschränken will, die zwar unleugbar vorhanden ist, aber im einzelnen Fall nur schwer nachgewiesen werden kann. Die Lösung scheint mir darin zu liegen, dass für eine allgemeine Stilwandlung im künstlerischen Bewusstsein nur eine ziemlich kleine Zahl von Möglichkeiten vorliegt, die durch Umstände, welche wesentlich der Kunst selbst angehören, auf eine einzige beschränkt werden können — natürlich nicht im Sinne einer mathematisch exakten Exklusion, aber doch so, dass uns die Verwirklichung dieser einen als das Naturgemässeste erscheint. Und zwar verhält es sich dabei folgendermassen. Man kann Sinneseindrücke gänzlich umändern, indem man sich einfach einer anderen Empfindungs-Qualität zuwendet; wenn man aber in derselben Qualität verharrt, so kann man (abgesehen von raum-zeitlichen Differenzen) nur noch in der Intensität

einen Wechsel eintreten lassen. Etwas Analoges zeigt sich in der Kunst. Es ist möglich, eine Entwickelung abzubrechen, und eine neue zu beginnen, indem man z. B. in der Malerei die Form zurücktreten lässt und möglichst ausschliesslich auf Farbenwirkung geht, oder indem man das Prinzip der Nachahmung durch das der Schöngestaltung ersetzt. In solchen Fällen haben wir aber weniger den Eindruck eines eindeutig bestimmten organischen Fortschritts. Anders verhält es sich da, wo sich die Entwickelung vorwiegend auf die Weiterbildung einer gegebenen Formensprache konzentriert, die sich zwar stark verändert, aber doch in der Hauptsache dieselbe Sprache bleibt. Ein solcher Fall lag in der Hochrenaissance vor, weil hier die Ausdrucksfähigkeit der Formensprache noch ebensowenig erschöpft war wie der Drang und die geniale Veranlagung, sich in ihr zu äussern. Nun hatte man den Doppelgipfel einer auf angenehmen Reizen errichteten Gesamtstimmung schon kennen gelernt, das jugendlich Zarte in der Frührenaissance, das harmonisch Vollkommene in der Hochrenaissance. Es winkte die zweite, resp. dritte Möglichkeit: eine Verwendung der Formensprache zu einem auf intensiven Reizen aufgebauten Gesamtausdruck.

Daher denke ich mir den Verlauf so. Das Prinzip der Abstumpfung (verbunden — wie ich hier nur andeuten kann — mit der selbständigen Freude am Neuen und dem Ansporn des Wetteifers) trieb über das Vorhandene hinaus. Da man sich noch nicht in einem Extrem, sondern auf dem schmalen Mittelgipfel

der Vollkommenheit befand, wird man es auch denselben Faktoren zuschreiben dürfen, wenn speciell ein Drängen nach stärkeren Reizen entstand. Weiter gelangt man jedoch mit diesen Mitteln nicht, als bis zu einer solchen von organischen Neubildungen noch weit entfernten Steigerung. Nun giebt es aber, wie wir eine Freude an angenehmen und intensiven Reizen unterschieden haben, auch zwei Hauptarten von Künstlernaturen, die harmonischen und die Kampfgenien; „die einen“, sagt Schiller, „erhalten ihren Wert durch absolute Erreichung einer endlichen, die anderen erlangen ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Grösse.“ Für die zweite Art war jetzt der günstige Augenblick gekommen, um die Herrschaft zu ergreifen und die Wandlung zu einem neuen Stil zu vollziehen. Und solche Künstlernaturen waren da — allen voran das dämonische Genie Michelangelos. Einem Manne, wie er es war, musste aus jenem Drang nach stärkeren Reizen etwas ganz Neues heraufsteigen: nicht mehr das ruhige Leuchten des Harmonischen, sondern das dunkle Pathos der Intensität. Und nun vollzog sich in ihm und verwandten Seelen das Umkippen auf die in dieser Formensprache noch nicht zum vollen Ausdruck gelangte ästhetische Totalstimmung, die wir abstrakt durch die Herrschaft intensiver Reize bezeichnen. Das künstlerische Fühlen gewann einen neuen Schwerpunkt, es blieb nicht bei der blossen Steigerung der Formen, sondern die Formglieder mussten sich sozusagen zu einer neuen Gleichgewichtslage verschieben, und so ent-

standen alle jene auf das einheitliche Ziel einer wuchtigen und energischen Wirkung eingestellten formalen Änderungen, die Wölfflin so meisterhaft geschildert hat. — Um mich biologisch auszudrücken: die Abstumpfungstheorie (und das, was ich ihr andeutungsweise hinzufügte) vermögen hier eine „bestimmt gerichtete Variation" zu erklären, die jedoch noch nicht über die Species hinausführt. Auf Grund solcher Änderungen kommt es aber in den am besten Angepassten zu einer Revolution in der „Keimsubstanz", zu einer anderen Gleichgewichtslage um einen anderen Schwerpunkt. Damit entwickelt sich in schnellem Übergang eine neue Rasse von Kunstwerken.

In solcher Weise kann man sich, wie ich glaube, den künstlerischen Übergang zu einer neuen, einheitlichen Totalstimmung aus überwiegend immanenten Faktoren erklären. Damit ist aber selbstverständlich ein Hereinwirken allgemeiner Zeitstimmungen keineswegs ausgeschlossen, wie denn auch innerhalb der künstlerischen Faktoren selbst sicherlich noch andere Bedingungen zu berücksichtigen sind. Jedenfalls wird durch ein derartiges Beispiel die tiefgreifende Bedeutung jener zwei oder drei „Hauptgipfel" besser erläutert als durch eine abstrakte Erörterung. Dass es sich dabei keineswegs um die sinnliche Seite der Eindrücke allein handelt, braucht kaum betont zu werden. Ist doch der Unterschied der Reize, seien sie nun von sinnlicher oder reproduktiver Natur, nur der äussere Anlass, um in dem Gefühlsich diese oder jene von den geschilderten Hauptstimmungen hervorzurufen. Da aber das

äusserlich Sinnliche die elementareren Bedingungen darbietet, und da ausserdem auch der Gefühlscharakter jener Gesamtstimmungen wesentlich durch innere Empfindungsvorgänge beeinflusst ist, durfte das Problem wohl in diesem Kapitel berührt werden.

3. An dritter Stelle soll einiges über die sinnliche Seite der ästhetischen Form gesagt werden. Der Begriff der Form (im Sinne einer bewussten Unterscheidung vom Stoff oder Inhalt) entstammt der technisch „formenden“ oder gestaltenden Thätigkeit des Menschen, ein Ursprung, der sich bei den Hellenen deutlich in der Vermischung von „Form“, „Idee“ und „Kraft“ verrät. Insofern geht er zunächst auf die räumlichen Eigenschaften, durch die ein Objekt als Ganzes gegen seine Umgebung abgeschlossen ist. Von da aus hat er sich in zweifacher Weise ausgedehnt. Erstens ist der Eindruck eines „Ganzen“ nicht mit der Wahrnehmung eines selbständigen Objektes identisch; wir können einerseits mehrere Dinge, die in räumlicher Verknüpfung stehen, als Ganzes auffassen und wir können andrerseits innerhalb desselben Dinges die „Teile“ zum Eindruck einer wenigstens relativen Selbständigkeit herausheben, was ebenfalls auf mechanische Thätigkeiten zurückverweist, indem wir nämlich an dem Ding entweder die Spuren seiner Zusammensetzung finden, resp. zu finden glauben, oder aber, wo dies nicht angeht, wie z. B. bei einem Organismus, die Grenzen der Teile dahin verlegen, wo wir bei einer Zerstückelung des Ganzen mit dem Messer

einzusetzen hätten. Auf Grund dieser Komplikationen dehnt sich der räumliche Begriff der Form von der blossen Linien- oder Flächen-Umgrenzung auch auf die räumlichen Verhältnisse aus, wie sie zwischen den Teilen des Dinges untereinander, zwischen dem Ding und seinen Teilen und zwischen verschiedenen als Ganzes zusammengefassten Dingen bestehen. — Zweitens bezeichnen wir als Formen auch die Abgrenzungen und Verhältnisse im Zeitlichen, wie sie uns die Kunst in optischen und akustischen Bewegungen darbietet. Der Primat der Raumformen zeigt sich aber darin, dass die akustischen Gliederungen der Musik als blosse rhythmische Zeitformen der äusserlichen Hilfe des Wortes oder der Tanz- (Marsch-) Bewegung bedürfen, um über die dumpfe Wirkung hinauszugelangen, wie sie etwa die Trommel (ohne hinzutretende Marschbewegung oder die Vorstellung einer solchen) bietet, während ihre selbständigere Bedeutung erst da zur vollen Entfaltung kommt, wo sich der blosse Zeit-Rhythmus selbst zu dem Eindruck einer räumlich auf- und abgehenden Bewegung d. h. zur Melodie erhöht — die reine Instrumentalmusik wäre ohne diesen Eindruck nicht entwickelungsfähig. Woher das „Auf und Ab" der Tonbewegung kommt, ist schwer zu sagen; man hat dafür verschiedene Erklärungen durch reproduktive Faktoren versucht, ich halte es aber nicht für unmöglich, dass den verschiedenen Tonqualitäten auch ursprüngliche räumliche Eigenschaften zukommen.

Die optischen Formen der bildenden Kunst, von denen ich hauptsächlich sprechen möchte, stellen dem

Psychologen vielgestaltige und interessante Aufgaben. Einige Hauptpunkte sind nur dann zu begreifen, wenn man sich vor allem die Thatsache einprägt, dass zur Kenntnis der räumlichen Form zwei verschiedene Sinnesapparate beitragen, nämlich die tastende Hand und das Auge. Obwohl nun der Gesichtssinn wahrscheinlich auch zur Tiefenauffassung eine ursprüngliche Fähigkeit besitzt, so sind doch zweifellos die aus Berührungs- und Bewegungsempfindungen verwachsenen Daten der tastenden Hand für die erste Entstehung deutlicher Vorstellungen von der Körperform der Gegenstände höchst wichtig. Wir werden annehmen dürfen, dass wir alle im Kindesalter unsere Kenntnisse körperlicher Formen zu einem viel beträchtlicheren Teil dem Tastsinn entnahmen, als eine nur auf den geübten Erwachsenen beschränkte Beobachtung vermuten liesse. Da aber der Tastsinn kein Fernsinn ist, so muss die Entwickelung eine zunehmende Emancipation von seinen Daten anstreben. Dies ist dadurch ermöglicht, dass das Kind schon sehr früh ein ganz auffallendes Interesse im Herausheben des Formalen an optischen Wahrnehmungen besitzt. Es ist sehr merkwürdig, wie gleichgiltig kleine Kinder in Beziehung auf die Buntheit der Abbildungen zu sein pflegen, die man ihnen zeigt: die unkolorierte Umrisszeichnung gewährt ihnen dasselbe Vergnügen und sie finden sich mindestens mit derselben Leichtigkeit in ihr zurecht, wie in dem ausgeführten und kolorierten Bild — ja, in rein geometrischen Figuren glauben sie auf Grund ganz allgemeiner Ähnlichkeiten sofort aller-

lei Naturobjekte wiederzuerkennen. Dieses Interesse und diese Fähigkeit machen die zunehmende Emancipation von den Daten des Tastsinnes möglich. Worauf beruhen sie?

Das Interesse erklärt sich erstens daraus, dass uns in den Formen die konkreten „Dinge“ dieser Welt gegeben sind, deren Bekanntschaft von äusserster Wichtigkeit für das Wohl oder Wehe des Lebewesens ist, und zweitens wird es dadurch noch gesteigert, dass es bewegte und ruhende Formen sind, aus denen wir mit Hilfe des Auges zu erraten vermögen, was in den beseelten Dingen, die uns umgeben, innerlich vorgeht.

Die Fähigkeit aber, aus dem in der Natur Gegebenen die Form herauszuheben, ja sogar in einem blossen Umriss, also in Daten, die so in der Natur nicht vorhanden sind, ein Objekt zu erkennen, wird — ich will mich vorsichtig ausdrücken — wesentlich durch die Augenbewegungen und die damit verwachsenden Nachwirkungen taktiler Erfahrungen gefördert. Man spricht gern von dem „Entlanggleiten“ des Blickes an den Formen der Objekte. „Und zwar sind hierbei“, so beschreibt R. Vischer den Vorgang, „zwei Verhaltungsarten zn unterscheiden: das eine Mal ist es ein Linienziehen, wobei ich mir haarscharf, gleichsam mit der Fingerspitze, die Umrisse nachweise, das andre Mal — und dies das Natürliche, weniger Reflektierte — ist es ein Anlegen von Massen, wobei ich den Flächen, Anschwellungen und Vertiefungen eines Gegenstandes, den Bahnen der Be-

leuchtung, den Halden, Brücken, Mulden des Gebirges gleichsam mit der breiten Hand nachfahre." Man ist nun immer mehr von dem naheliegenden Irrtum zurückgekommen, als ob bei einem solchen Herausheben der Form das Auge wirklich genau den Konturen folge. Das ist durchaus nicht der Fall; vielmehr wird das „Entlanggleiten" thatsächlich richtiger als ein „Darüberhinwischen" bezeichnet, wobei das Auge als solches zwar die Teile des Objekts successive in den Punkt des deutlichsten Sehens bringt, aber ebensowenig die Linien der Körperform nachkonstruiert, wie etwa das Zimmermädchen, das eine achteckige Tischplatte abwischt, achteckige Armbewegungen ausführt. Es ist daher auch jedenfalls verkehrt gewesen, wenn man die Schönheit einer Linie ohne weiteres von der Annehmlichkeit der entlanggleitenden Augenbewegung ableiten wollte. — Dennoch wird sich kein Unbefangener dem Eindruck entziehen können, dass jene Schilderung in meisterhafter Weise das wiedergiebt, was wir zu erleben glauben.

Die Lösung der Schwierigkeit ist sehr einfach. Wir gehen von unserer Annahme aus, dass das Kind seine Kenntnis von Körperformen zuerst überwiegend oder doch zu einem sehr beträchtlichen Teil der tastenden Hand verdankt. Wenn es beim spielenden „Herumhantieren" mit Objekten solche taktilen Erfahrungen einsammelt, so f o l g t d i e B l i c k b e w e g u n g d e r t a s t e n d e n H a n d. Es entsteht also eine enge zeitliche Verknüpfung zwischen gewissen Tasterfahrungen und gewissen optischen Erfahrungen. Die Folge dieses

Verknüpftseins ist ein aus tausend ähnlichen Beispielen bekannter Vorgang: in Zukunft genügt die blosse Augenbewegung, um die jenen Tasterfahrungen entstammenden reproduktiven Faktoren in Thätigkeit zu setzen, und es kommt so zu Verwachsungen zwischen dem thatsächlich Erlebten (den Augenbewegungen) und den Reproduktionen von Erlebnissen der tastenden Hand — das Auge scheint die Umrisse „gleichsam mit der Fingerspitze" oder wie „mit der breiten Hand" nachzufahren, obwohl es in Wirklichkeit gar nicht an den Konturen entlanggleitet. — Die Fähigkeit, körperliche Formen zu sehen, würde vielleicht auch dann vorhanden sein, wenn das Auge (und der Kopf) unbeweglich und wenn keine taktilen Erfahrungen vorhanden wären. Die Deutlichkeit in der Auffassung und die Lebhaftigkeit des körperlichen Eindruckes wird aber wesentlich unterstützt durch das bewegte Schauen und die mit ihm von Kindheit an verwachsenen Tastreproduktionen.

Aber es sind nicht nur die Erfahrungen der tastenden Hand, die in unsere optische Formenauffassung hineinspielen. Ebenso wichtig für das volle Erleben körperlicher Gestalten sind jene Empfindungskomplexe, die uns die Bewegungen, Spannungen, Haltungen und Gleichgewichtszustände unseres eigenen Leibes mitteilen. Ich habe an dieser Stelle nicht davon zu reden, wie notwendig die Wirkung derartiger Faktoren für die ästhetische Personifikation ist: auch die mehr äusserliche Auffassung des Geformten als einer von mechanischen Kräften beherrschten, gestalteten und gehaltenen Körper-

lichkeit, das also, was Lipps die „mechanische Interpretation“ genannt hat, ist von ihnen abhängig. Oder mit anderen Worten: unsere Fähigkeit, die bloss durch das Auge wahrgenommene Gestalt in vollkommener Weise als materiellen Körper aufzufassen, beruht wesentlich auf der Verwachsung des optisch Gegebenen mit der Nachwirkung von leiblichen Bewegungs-, Haltungs- und Gleichgewichtsempfindungen.

Von hier aus gelangen wir nun einen Schritt weiter. Bisher wurde nur von reproduktiven Faktoren gesprochen, die mit dem sinnlichen Eindruck verwachsen. Soweit es sich hierum handelt, bewegen wir uns in einem Gebiete, das eigentlich mehr dem Kapitel über die reproduktiven als dem über die sensorischen Faktoren des ästhetischen Geniessens angehört. Nun müssen wir uns aber die Frage stellen, woher denn diese Synthese stammt. Wie kommt beim Erblicken bestimmter Formen das Anklingen bestimmter Haltungs- und Gleichgewichtsempfindungen zu stande? Nach dem Gesetz der Ähnlichkeit, wird man sagen; die Äste der Trauerweide zeigen die Haltung des Sichhängen- und -gehenlassens, weil ihre Formen eine Ähnlichkeit mit einer solchen Haltung unseres eigenen Organismus besitzen, oder genauer ausgedrückt: weil mit dem optischen Bild unserer eigenen Leibeshaltung gewisse innere Empfindungen verknüpft sind, können diese Organempfindungen auch durch andere optische Formen von ähnlichem Charakter reproduziert werden. Diese Erklärung stösst aber auf Bedenken. Denn wir haben ja nur einen höchst unvollkommenen optischen

Eindruck von unserem eigenen Leibe, so dass der Hinweis auf die formale Ähnlichkeit hier nicht recht genügt. Aber, wird nun vielleicht entgegnet, wir sehen doch an anderen Menschen die betreffenden formalen Züge. Das ist richtig; wie kommen wir jedoch dazu, die Körperhaltung der Mitmenschen mit der grössten Sicherheit mechanisch zu interpretieren, wo wir doch uns selbst gar nicht deutlich sehen? Es bleibt also die Schwierigkeit, dass die mechanische Interpretation körperlicher Formen durch den Hinweis auf die vorhandene optische Ähnlichkeit nicht ganz befriedigend erklärt werden kann, weil das eine Vergleichungsglied dem Auge gar nicht oder doch nicht genügend gegeben ist, um die mit instinktiver Sicherheit vollzogene Ausdeutung ganz verständlich zu machen. Man denke etwa an das Anklingen lebhafter Spannungsempfindungen bei dem Anblick eines stark seitwärts gedrehten Kopfes. Unseren eigenen Kopf können wir in dieser Haltung nicht einmal im Spiegel sehen, wir müssten denn schon zwei Spiegel zu Hilfe nehmen, ein Mittel, das sicherlich nicht nötig ist, um jene Wirkung hervorzubringen. Man müsste also in einem solchen Falle sagen: es ist nicht so sehr die direkt gegebene Ähnlichkeit zweier optischer Daten, als vielmehr das abstrakte Wissen von der Analogie der Vorgänge, was das Verwachsen mit dem Eindruck der Spannungsempfindung erklärt. Der Anblick der Kopfwendung erinnert mich nicht aus Ähnlichkeitsgründen an den Anblick meines eigenen seitwärts gewendeten Kopfes, sondern er ruft in mir den abstrakten Ge-

danken der Kopfwendung hervor und wird von da aus mit den entsprechenden Organempfindungen in Synthese gebracht.

Es scheint mir zweifellos, dass man sich die Erscheinung so erklären kann; ebenso sicher glaube ich aber annehmen zu dürfen, dass die Lebhaftigkeit und die unwiderstehliche Gewalt, mit der sich jene Ausdeutung vollzieht, noch nach weiteren, unterstützenden Erklärungsgründen verlangt. Einen solchen Grund sehe ich in dem Nachahmungstrieb, wie er besonders beim Kinde mit ausserordentlicher Stärke hervortritt. Sei es nun, dass das eben angedeutete abstrakte Wissen vorausgesetzt werden muss, sei es, dass ererbte Anlagen auch ohne solche Voraussetzungen das Phänomen ermöglichen, thatsächlich hat jeder Mensch in seiner Kindheit ein starkes Bedürfnis, die Bewegungen und Haltungen der ihn Umgebenden nachzuahmen. Freilich handelt es sich dabei in der Regel nicht um ein augenblicklich und mit Bewusstsein vollzogenes Nachahmen, sondern wie in einem verwandten Gebiet Sprachlaute, die das Kind gehört hat, vielleicht erst am nächsten Tage von ihm gebraucht werden, so kann auch die Nachahmung von Bewegungen und Haltungen erst geraume Zeit nach dem Anblick des Vorbildes wirklich ausgeführt werden — fast alles, was von unseren optischen Gebärden und Ausdrucksbewegungen nicht rein instinktiv ist, wird auf solche Weise erworben, ja auch die ererbte Disposition wird erst so im Detail ausgebildet. Aber gerade unter solchen Umständen. werden wir annehmen

dürfen, dass schon der unmittelbare Anblick der Bewegung oder Haltung von einem mehr oder weniger kräftigen Nachahmungsimpuls begleitet war, von einem Stadium der Einstellung oder Adjustierung, wodurch die spätere, äusserlich sichtbare, durch kein Erinnerungsbild geleitete Bewegung ermöglicht wurde. Man sieht es manchmal dem Kinde, das auf ein Wort aufmerksam geworden ist, sehr deutlich an, wie es mit dieser innerlichen Einstellung beschäftigt ist. Solche motorische Einstellungen werden wir auch da, wo es sich um aufmerksam betrachtete optische Formen der geschilderten Art handelt, mit Sicherheit voraussetzen dürfen. Ertappen wir Erwachsenen uns doch ebenfalls häufig genug auf ähnlichen körperlichen Anpassungen; bei dem Kind, wo wir die Resultate des Nachahmungstriebes in unzähligen Zügen erkennen, werden diese Vorgänge von viel umfassenderer Bedeutung sein. Ja, da es sich, wie gesagt, in der Regel um ein erst später eintretendes, unwillkürliches und unreflektiertes Nachahmen handelt, wobei die äusserlich sichtbare Kopie kaum jemals durch ein Erinnerungsbild veranlasst wird, so müssen wir, wie ich glaube, fast überall das Vorhandensein von imitatorischen Einstellungen voraussetzen, die sich unmittelbar an den Eindruck des Objekts anschliessen und dann unter Umständen erst bedeutend später zur vollkommenen, äusseren Verwirklichung gelangen. Auf andere Weise kann, solange das Erinnerungsbild fehlt, der Konnex zwischen Original und Kopie nicht hergestellt werden.

Betrachten wir es demgemäss als feststehend, dass der Anblick von Bewegungen und Haltungen, die dem Kinde auffallen, häufig leichte Nachahmungsimpulse einschliesslich der damit verknüpften Organempfindungen hervorruft, und dass dies auch beim Erwachsenen noch oft genug stattfindet (auch er nimmt ja in Haltung und Bewegung noch vieles unwillkürlich an), so haben wir sofort eine engere Verbindung zwischen der gesehenen Form und den geschilderten Organempfindungen. Mit dem Anblick eines stark zurückgebogenen Armes wären dann seit unserer Kindheit schon so oft Nachahmungsimpulse und damit verbundene Spannungsempfindungen u. dgl. zeitlich verknüpft gewesen, dass nun auch ohne Nachahmungsimpuls das optisch Gegebene mit den entsprechenden reproduktiven Faktoren verwächst. Hierdurch würden wir schon eine intimere Synthese erhalten, als wenn das blosse Wissen: „das ist ein zurückgebogener Arm" den Konnex bildete. Dass die Verbindung sich dabei zuerst auf das Formale an beseelten Dingen beschränken würde, von da aus jedoch sich auch auf ähnliche Formen im Leblosen ausgedehnt hätte, braucht nur angedeutet zu werden.

Jetzt erst gelange ich aber zu dem Punkt, auf den es mir hier besonders ankommt. Ich habe schon betont, dass auch beim Erwachsenen wirkliche motorische Impulse und Einstellungen von imitatorischem Charakter anzutreffen sind. Man kann manchmal solche Einstellungen, wo sie stark genug sind, um an der Körperoberfläche zu erscheinen, äusserlich an Anderen

beobachten. Man kann sie in der Selbstbeobachtung finden, indem man plötzlich auf sie aufmerksam wird. Man kann sie auch, wie wir es hinsichtlich des Kindes gethan haben, mittelbar erschliessen: überall, wo wir unwillkürlich, und ohne durch ein Erinnerungsbild geleitet zu werden, etwas von den Haltungen und Gebärden unserer Umgebung annehmen, da kann der Konnex, so viel ich sehe, nur durch imitatorische Einstellungen erklärt werden, die sich direkt an das Gesehene anschliessen, um dann später, wenn die Gelegenheit zu einer demselben Gesamtzustand entsprechenden Haltung oder Gebärde sich darbietet, von Einfluss zu sein. — Es wird nun wohl von niemand bestritten, dass derartige Einstellungen auch während der ästhetischen Betrachtung der Form vorkommen. Ebensowenig wird man leugnen können, dass die Fälle, wo wir uns auf solchen motorischen Anpassungen „ertappen", gewöhnlich zugleich Fälle von besonders intensivem Geniessen sind. Dies ist sehr leicht verständlich. Denn wenn das Anklingen von Bewegungs-, Haltungs- und Gleichgewichtsempfindungen für den ästhetischen Genuss der Form wichtig ist, so wird die so entstehende Gefühlswirkung zweifellos da intensiver sein, wo es sich nicht bloss um eine Verwachsung des optisch Gegebenen mit reproduktiven, sondern auch mit sensorischen Faktoren handelt. Es ist ja gewiss gänzlich verfehlt, die Gefühle in Organempfindungen auflösen zu wollen; für die Bedürfnisse der Ästhetik ist aber auch nichts unnötiger als diese extreme Annahme. Denn welchen

Standpunkt wir auch einnehmen mögen — kein Unbefangener wird sich der Einsicht verschliessen können, dass die inneren, leiblichen Vorgänge von wesentlichem Einfluss auf die Frische und Lebendigkeit unserer Gefühle sind. Auch an der mechanischen Interpretation einer Körperform werden wir intensiver teilnehmen, wenn es wirkliche Empfindungsfaktoren sind, die mit dem für das Auge Existierenden verwachsen. — Wird dies zugegeben, so kann man sich kaum der Folgerung entziehen, dass bei ästhetisch veranlagten Menschen die Wirkung solcher Organempfindungen viel weiter reicht, als man bis jetzt äusserlich festzustellen vermag. Man hätte sich dann zu denken, dass wir überall, wo wir eine Körperform aufmerksam betrachten, zu imitatorischen Einstellungen disponiert sind und dass wir dieser Disposition gern folgen, weil sie den Eindruck erhöht, weil wir die Form so mehr „realisieren" (wie man in England zu sagen pflegt), als wenn dieses leibliche Miterleben ausbleibt. Wir hätten aber dann thatsächlich Verwachsungen von sinnlichen mit *sinnlichen* Faktoren vor uns, d. h. eine Erscheinung, die gerade in diesem Kapitel angeführt werden muss.

Schliesst man sich diesem Gedankengang an, so ergiebt sich aber gleichzeitig eine Konsequenz, die sich auf unsere Bemerkungen über die Tastdaten bezieht. Was an jenem Eindruck des „Entlanggleitens" auf äussere Berührungsempfindungen zurückführbar ist, wird in der Regel nur als reproduktiver Faktor mit dem optisch Gegebenen verwachsen. Sofern es sich

dabei aber um den Eindruck des Bewegten handelt (das „Flüssigwerden" der Form), mögen gleichfalls neben der Augenbewegung selbst reale Bewegungsempfindungen anderer Art, die imitatorischen Einstellungen entspringen, die Lebhaftigkeit des Gefühlsvorganges erhöhen.

Wir gehen hier über das, was Fechner den associativen Faktor nennt, hinaus, indem wir zu der Verwachsung von sensorischen mit reproduktiven Daten die von sensorischen mit sensorischen Daten hinzufügen. Eine solche Auffassung hat aber in der deutschen Ästhetik bisher wenig Anklang gefunden. Besonders wichtig sind in dieser Beziehung die kritischen Bedenken, die Lipps gegenüber dem Aufsatz über Schönheit und Hässlichkeit von Vernon Lee und Anstruther-Thomson (den ich in den „Spielen der Menschen" verwertet habe) in seinem dritten ästhetischen Litteraturbericht (Archiv für systemat. Philos., VI, 1900) geltend macht. Indem ich auf einige derselben eingehe, frage ich mich nicht, wie weit sie jenen Aufsatz treffen, sondern nur, wie weit die eben skizzierte Auffassung sich mit ihnen vertragen kann.

Vor allem ist zu betonen, dass ich hier wie in meinem früheren Buche von der kategorischen Behauptung, es könne ohne Organempfindungen der geschilderten Art kein ästhetischer Genuss stattfinden, weit entfernt bin. Nicht nur eine schöne Farbe oder ein schöner Ton kann unabhängig von ihnen genossen werden, sondern ich halte es auch für wahrscheinlich, dass bei komplizierteren Bedingungen, abgesehen von

dem optisch Gebotenen häufig nur oder fast nur reproduktive und logische Faktoren in Betracht kommen. Dagegen scheint es mir selbstverständlich zu sein, dass unser Erleben der eine Körperform aufbauenden, sie mit verschieden gerichteten Bewegungstendenzen, Spannungen und Gleichgewichtsverhältnissen erfüllenden Kräfte dann am innigsten, frischesten und gefühlsreichsten sein wird, wenn zu den blossen Nachwirkungen früherer Organempfindungen — deren jede Theorie bedarf — auch gegenwärtige, wirkliche Empfindungen derselben Art hinzutreten, resp. mit dem optisch Gegebenen verwachsen. Es handelt sich also nur um ein Plus; dieses Plus kann aber wichtig genug sein.

Zweitens ist meine Ansicht nicht mit den Theorien identisch, die unsere ästhetischen Gefühle einfach ohne Rest in Organempfindungen auflösen wollen. Ich glaube vielmehr, dass wir im Psychischen ausser der „Vorstellungsseite", die alles Objektivierbare und damit auch die Organempfindungen umfasst, eine „Wertungsseite" annehmen müssen, der das nicht-Gegenständliche in unserem Gefühls- und Willensleben, sowie in unseren Urteilsentscheidungen zugerechnet werden muss. Was wir an einem Gefühls- oder Willensvorgang wirklich schildern können, gehört allerdings stets nur der Vorstellungsseite an — daher das Verführerische jener extremen Theorien. Das eigentliche Gefühlscentrum aber, ohne das wir eben nur Komplexe von Empfindungen und reproduktiven Faktoren, aber kein Gefühl hätten, muss doch als etwas Eigen-

artiges vorhanden sein, wenn es sich auch nicht objektivieren lässt. Mit einer solchen Auffassung verträgt es sich jedoch vollständig, dass man die Wichtigkeit der Organempfindungen für den Gesamtcharakter der Gefühle anerkennt. Nehmen wir einmal, um möglichst weit zu gehen, eine substantielle Seele an, die Vorstellungen und Empfindungen „hat", auf die sie mit Gefühlen „reagiert". Auch von diesem Standpunkt aus bleibt die Wichtigkeit der Organempfindungen unerschütterlich bestehen. Man wird auch dann sagen müssen, dass das Gefühl als bewusster Vorgang etwas Kompliziertes ist, und dass an dem Gesamtcharakter dieses Komplexes die Organempfindungen häufig einen bedeutenden Anteil haben. Denn das Gefühl als Erlebnis ist stets eine Verwachsung von jenem X, das wir der „Wertungsseite" zuschreiben, mit bestimmten Faktoren, die der Vorstellungsseite angehören, deren Veränderung den Totalgehalt des Erlebnisses modifiziert, und unter denen gerade manche Empfindungen des Leibeslebens besonders wirksam sind. Man mag annehmen, dass viele Gefühle zunächst nur im Konnex mit reproduktiven Faktoren bestehen. Auch dann wird man einzuräumen haben, dass ein solches Gefühl häufig körperliche Veränderungen hervorruft, dass diese von Organempfindungen begleitet sind und dass die hervortretenden Organempfindungen wieder das Gefühl beeinflussen. Lipps hat ganz recht, wenn er den „zur Manie gewordenen" Kultus der Körperempfindungen als „Modekrankheit" bekämpft — sofern man nämlich dabei an Theorien denkt, die alles in solche Em-

pfindungen auflösen. Er begegnet sich darin mit den kritischen Ausführungen von Wundt und Stumpf. Man würde aber darum doch unrecht thun, wenn man die Bedeutung dieser sensorischen Faktoren ignorieren wollte.

Es scheint mir nützlich zu sein, an dieser Stelle eine Erörterung in Lotzes medizinischer Psychologie (§ 438) einzuschalten, auf die auch Stumpf verwiesen hat. Sie ist lange vor dem Ausbruch jener Modekrankheit geschrieben und scheint mir — von einigen Uebertreibungen abgesehen — genau das Richtige zu treffen. Lotze spricht von intellektuellen Gefühlserregungen, die als solche vorhanden sind, aber zu denen sinnliche Gefühle als „eine neue und eigentümlich kolorierende Gewalt" hinzutreten. „Wir haben," fährt er fort, „andere Gefühle und Bestrebungen, wenn wir liegen, andere, wenn wir stehen; eine erzwungene, zusammengedrängte Körperstellung dämpft unseren Mut, bequem und nachlässig gelagert vermögen wir schwerlich andächtig zu sein, und aller Zorn beruhigt sich durch die Ruhe des Körpers; die Hand, welche die Runzeln der Stirn glättet, beschwichtigt auch den Verdruss, der sich durch sie aussprach." (Diese sehr „modern" klingenden Sätze sind sicher stark übertrieben. Dagegen ist das Folgende, wie mir scheint, völlig zutreffend.) „Es würde schwer sein, die Grenzen dieses Einflusses zu bestimmen, aber er geht ohne Zweifel sehr weit, und man kann fragen, ob nicht das kältere ästhetische und sittliche Urteil oder die Reflexion, die wir über Gefahr

und Glück eines Zustandes uns ausbilden, ihre lebhafte Innigkeit erst durch diese nebenher spielenden sinnlichen Gefühle erhalten, die uns das an sich Wertvolle zugleich in einer Harmonie mit den innersten Bedingungen unserer eigenen individuellen Existenz zeigen. Der heitere Genuss schöner Verhältnisse ist nicht bloss diese abstrakte Freude, sondern in dem lebhafteren, freieren Atmen, dem beschleunigten Herzschlage und der gediegenen Spannung der Muskeln fühlen wir unser eigenes Selbst davon gehoben und getragen; Reue und Bekümmernis um Vergangenes ist nicht bloss ein sittliches Verdammungsurteil, das innerlich ausgesprochen, von der Seele nur vernommen wird; die Erschlaffung unserer Glieder, die mindere Grösse des Atmens, die Beklemmung der Brust, vielleicht im Ärger selbst die krampfhaften Verengerungen der Bronchien und die aufwürgende Bewegung der Speiseröhre, die den Bissen im Munde stocken macht, zeigen, wie auch die leibliche Organisation symbolisch ein Verschmähtes, unter dessen Drucke sie seufzt, auszustossen versucht. Selbst das Gefühl der Andacht ist nicht eine rein geistige Erhebung, sondern indem unvermerkt mit ihr auch der Gang das gewöhnliche hastige Wesen lässt, die Bewegungen langsamer und gehaltener werden, die Stellung ein eigentümliches Gepräge, nicht der Erschlaffung, sondern sich unterwerfender Kraft annimmt, kehrt von allen diesen körperlichen Thätigkeiten auch ein Gefühl in das Bewusstsein der Seele, ihre intellektuelle Stimmung verstärkend, zu-

rück." — Ich halte mich in Übereinstimmung mit Lotze für berechtigt, neben der „geistigen Farbe", die nach Fechner den reproduktiven Faktoren zuzurechnen ist und die ich anerkenne, auch der „eigentümlich kolorierenden Gewalt" der an die entsprechenden sensorischen Faktoren gebundenen Gefühle Bedeutung beizulegen.

Nach dem bisher Gesagten würde der Vorwurf einer ausschliesslichen Betonung der Organempfindungen und einer Auflösung der ästhetischen Gefühle in solche sensorische Faktoren die hier vertretene Ansicht keineswegs treffen. Ebensowenig denke ich daran, die Schönheit der optischen Form einseitig oder auch nur hauptsächlich auf allerlei angenehme Bewegungs-, Spannungs- und Gleichgewichtsempfindungen zurückführen zu wollen. Ich nehme an, dass die optische Formenschönheit in erster Linie auf einer uns wohlthuenden Bethätigung des Sehaktes beruht, gerade wie die Schönheit einer melodischen Tonfolge auf Gefühle hinweist, die sich unmittelbar an den Akt des Hörens anschliessen. Die Gründe dieses sinnlichen Wohlbehagens sind uns nicht näher bekannt, obwohl wir im allgemeinen vermuten können, dass sie mit der objektiven Regelmässigkeit zusammenhängen, die sich bei sinnlich angenehmen Reizen nachweisen lässt. Ferner bin ich überzeugt, dass für den Eindruck der formalen Schönheit das Hinzutreten jener reproduktiven Faktoren unentbehrlich ist, die in der deutschen Ästhetik genugsam betont worden sind, und die vielleicht in keiner gleich kurzen Schilderung vollendeter

zum Ausdruck kommen als in Goethes Gegenüberstellung der Eiche und des Ahorns im zweiten Teil des Faust:

> **Alt-Wälder sind's! die Eiche starret mächtig,**
> **Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;**
> **Der Ahorn mild, von süssem Safte trächtig,**
> **Steigt rein empor und spielt mit seiner Last.**

Ausserdem glaube ich aber auch an direkt sinnliche Gefühle, die mit Organempfindungen zusammenhängen und beim intensiven Genuss des Schönen einen vielleicht nicht unbeträchtlichen Bestandteil der Gesamt-Emotion bilden. Ich bemerke, ehe ich fortfahre, dass die Nicht-Anerkennung dieses Faktors keinen Einfluss auf meine allgemeine Theorie haben würde, da ich ja generell nur von der grösseren Frische und Intensität des Erlebens, nicht von einer Verschönerung spreche. In manchen Fällen jedoch will es mir scheinen, als beziehe sich auch ein Teil dessen, was wir speciell als Erleben des Schönen bezeichnen, auf lustbetonten Organempfindungen, und ich habe weiter aus der Litteratur den Eindruck gewonnen, als sei dieser Anteil um so grösser, je feiner die ästhetische Empfänglichkeit eines Menschen ist. Ich möchte zur Verdeutlichung dem Leser ein Experiment vorschlagen, dessen Resultat bei mir selbst sehr auffallend ist. Lipps sagt, das freie Atmen sei nicht merklich lustbetont, daher könne es auch keinen wesentlichen Anteil an der ästhetischen Lust haben. Das ist zweifellos richtig, soweit es sich um unser gewöhnliches, „flaches“ und relativ kurzes Einatmen handelt. Man suche aber einmal recht lang-

sam, gleichmässig und tief so einzuatmen, dass man bei ganz leise gespannten Nasenflügeln den sanften Andrang der zuströmenden Luft empfindet; gleichzeitig gebe man dem Kopf eine ebenso leise Tendenz zur langsamen Auf- und Rückwärtsbewegung. Bei mir zum mindesten verbindet sich mit diesen Bewegungen und der gleichzeitig mit Notwendigkeit eintretenden langsamen Motion des Brustkorbs und Zwerchfells ein eigentümlicher Gefühlszustand, der mich in überraschender Weise an Augenblicke intensiven „Gepacktseins" bei dem Genuss einer sanft geschwungenen Linie oder einer „adagio" aufsteigenden Tonbewegung erinnert. Besonders charakteristisch ist dabei eine kleine nach der Stirn sich ausbreitende Regung, die eine an Rührung anklingende Emotion erzeugt, und ein mit der Zwerchfellbewegung verbundenes Gefühl, das am besten mit einem sehr schwachen Grad von Furcht oder richtiger Beklemmung verglichen wird. Genau diese Gesamtstimmung habe ich dann, wenn mich die Schönheit einer Gebirgslinie oder einer getragenen Melodie einmal so recht im Innersten ergreift — in jenen Momenten, von denen mancher hinterher mit dem Bedürfnis, die süsse Beklemmung durch ein kräftiges Wort wieder abzuschütteln, sagt: das ist „zum Heulen schön". Auch glaube ich mich mit grösster Bestimmtheit zu erinnern, dass beim Heraustreten aus solchen Zuständen immer noch etwas von dem geschilderten körperlichen Verhalten im primären Gedächtnis nachklingt. Endlich weise ich noch darauf hin, dass ich dieses Verhalten natürlich gegenüber jeder Form ein-

treten lassen kann, dass es aber nur bei ganz bestimmten Formen zu einer harmonischen Verwachsung der Organempfindungen mit dem objektiv Gegebenen kommt: eine optische oder akustische Form von unsanftem, keckem oder gewaltsamem Charakter scheint dann dem Blick „auszuweichen“ (wie Vernon Lee einmal sagt) und kommt nicht recht zur ästhetischen Realisierung.

Nach allem, was ich bemerkt habe, wird man mir unmöglich die Meinung zuschreiben können, dass ich damit die Schönheit in Organempfindungen auflösen wolle. Die Grundlage des Schönen ist in anderen Faktoren zu suchen. Im tiefsten Ergriffensein von der schönen Form zeigt aber der Gesamtzustand des Bewusstseins eigentümliche Bestandteile, die, wie ich glaube, nur durch den Hinweis auf motorische Vorgänge von imitatorischem Charakter und die mit diesen verbundenen Gefühle verständlich sind. Jenes an Rührung und Beklemmung anklingende Gepacktsein z. B., das dem, der es erlebt hat, auch in meiner unvollkommenen Schilderung deutlich entgegentreten muss, kann aus dem blossen Wahrnehmen der Form und den hierdurch allein hervorgerufenen reproduktiven Faktoren kaum erklärt werden.

4. Die Resultate der dritten Erörterung dieses Kapitels kann man kurz so zusammenfassen. Bei der Wahrnehmung optisch gegebener Körperformen wirken taktile Erfahrungen und das Erleben von inneren Leibesempfindungen bei analogem Verhalten des eige-

nen Organismus in beachtenswerter Weise mit. Diese Einwirkungen können rein reproduktiver Natur sein. Sie werden aber intensiver und gefühlsreicher werden, sobald es auf Grund imitatorischer Einstellungen zu entsprechenden Bewegungsvorgängen im Organismus kommt, die direkt als sensorische Faktoren mit dem optisch Gegebenen verwachsen. Daher wird man über Fechner hinausgehen müssen, indem man annimmt, dass der intensivste ästhetische Genuss der Form auch durch solche Verwachsungen von sensorischen mit sensorischen Faktoren charakterisiert ist. Sogar das Lustgefühl des Schönen enthält da, wo es sich um das stärkste Ergriffensein handelt, eigenartige Bestandteile, die auf die Gefühlswirkung von Organempfindungen zurückzuführen sind. — Bloss als Anmerkungen hierzu lasse ich nun einige Worte über die künstlerische Behandlung optischer Formen folgen, die keineswegs den Zweck haben, diesen Gegenstand allseitig zu bearbeiten, wohl aber auf Grund weniger Beispiele eine Verbindung des bisher Erörterten mit einigen neueren Publikationen von Künstlern und Kennern herstellen wollen.

Aus allem, was auf den vorausgehenden Seiten hervorgehoben wurde, lässt sich der Schluss ziehen, dass die vor den Augen ausgebreitete Natur durchaus nicht immer die Möglichkeit eines vollkommenen räumlichen Erlebens darbietet. Man hat zwar die Mangelhaftigkeit des gewöhnlichen Raumsehens beträchtlich übertrieben, ein Fehler, worin man zum Teil auch durch psychologische Theorien bestärkt wurde, die seit-

dem viel von ihrer Geltung verloren haben. Jedenfalls ist es aber unbestreitbar, dass uns die Natur nur ausnahmsweise ein freies, reines Auffassen und Auskosten des Räumlichen gestattet. Schöne Einzelformen sind ja freilich in Überfülle vorhanden; aber es fehlt nur zu häufig an den Bedingungen zu ihrem ungestörten Genuss. Da ist vielleicht eine prachtvolle deutsche Dogge; sie hat sich aber so träge und plump hingelegt, dass ich nichts von ihrem Anblick habe. Glücklicherweise erregt etwas die Aufmerksamkeit des Hundes, er richtet sich auf und würde jetzt ein Bild von Kraft und Eleganz sein, wenn er nur in dieser Stellung lange genug verweilen wollte; und wenn er darin verweilt, so hat er sich doch vielleicht so gedreht, dass ich seinen Körper nur in störenden Verkürzungen sehe; und wenn auch dieser Mangel wegfällt, so steht er gerade in einer ungünstigen Umgebung, etwa vor einem Hintergrund, gegen den er sich nicht recht abhebt, oder neben Gegenständen, deren Form die ästhetische Wirkung seiner Gestalt beeinträchtigt u. s. w. Wenn nun der Künstler dem gegenüber den grossen Vorteil hat, die schwankende Erscheinung in dauernden Gestalten festzuhalten, die charakteristischen oder schönen Züge zu einer Idealdarstellung zusammenzufassen, den fruchtbarsten Moment auszuwählen, die Einzelgestalten in klare und harmonische räumliche Beziehungen zu versetzen, so wird es bei der Verwertung dieser Vorteile sehr häufig darauf ankommen, das optisch Gebotene so zu gestalten, dass es zu möglichst wirksamen Verwachsungen mit be-

stimmten reproduktiven Faktoren gelangt. Wenn aber ferner die Wirkung solcher reproduktiver Faktoren intensiver und gefühlsreicher wird, sobald durch imitatorische Einstellungen die von uns geschilderten sensorischen Faktoren hinzutreten, so wird sich der geniale Künstler auch nach dieser Richtung hin in seiner Produktion bestimmt fühlen; ohne dass es dabei im geringsten der Reflexion bedürfte, wird er bei der Ausgestaltung seines Werkes darauf ausgehen, sich selbst und anderen diese intensivste Art der ästhetischen Einfühlung möglichst vollkommen zu verschaffen. — Es sind aber zwei Punkte, auf die ich hier, unter vielen auswählend, verweisen möchte: die Klärung des räumlichen Gesamteindruckes und die sinnlich wirksame Mitteilung von Bewegungen und Haltungen.

Das Verlangen der Renaissance nach Klarräumigkeit und Weiträumigkeit ist häufig hervorgehoben worden. Auch in der Malerei machte es sich in charakteristischer Weise geltend. „Man empfand", sagt Wölfflin in seinem Buch über die klassische Kunst, „die Räumlichkeit in den alten Bildern als eng . . . Das Normalverhältnis geben die Porträts. Was ist das für eine unbehagliche Existenz in dem Stübchen, in das Lorenzo di Credi seinen Verrocchio hineingesetzt hat (Uffizien), gegenüber dem grossen tiefen Atemzug cinquecentistischer Porträts . . . wie wohlig wirkt der Castiglione mit seinem Dasein innerhalb der vier Rahmenlinien." Die Wichtigkeit, welche die Künstler der klassischen Zeit einer solchen wohlthuenden Raumwirkung beimassen, und der Einfluss, den dieses Streben

auf die ganze Kunstentwickelung ausübte, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In Hildebrands „Problem der Form“ wird vieles von dem, was unter den reichhaltigen Begriff der Klar- und Weiträumigkeit fällt, auf sehr interessante Weise im einzelnen erörtert. Ich kann darauf an dieser Stelle weder berichtend noch kritisch eingehen. Nur darauf sei hingewiesen, wie auch aus der Schrift des Plastikers die erstaunlich grosse Bedeutung eines vollkommenen räumlichen Erlebens zu uns spricht, als des eigentlichen Formproblems in der Kunst, dem sich die Forderung genauer Richtigkeit in der Behandlung der Einzelgestalten unterzuordnen hat. „Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht“ — das ist für Hildebrand eine der Hauptfragen der bildenden Kunst. Ich habe absichtlich zwei Stellen citiert, die übereinstimmend auf die Lust des freien Aufatmens in einer klaren und weiten Räumlichkeit hindeuten. In der Natur finden wir dieselbe Freude fast rauschartig gesteigert beim Dahinwandeln auf einem hohen grasbewachsenen Bergrücken. Wenn man nun infolgedessen sagt, der gestaltende Künstler habe darauf auszugehen, dass uns bei der Betrachtung seines Werkes ein solches sinnliches Wohlbehagen erfülle, so wird dies nach dem früher Bemerkten niemand so auslegen dürfen, als solle dadurch die Wirkung der bloss reproduktiven Faktoren ausser acht gelassen werden. Stellt sich doch bei dem gewöhnlichen „Aufatmen“, z. B. wenn wir aus einer dumpfen Stube ins Freie kommen, ein lebhaftes Wohlgefühl auch nur dann ein, wenn die

Vorstellung des Befreitseins sich geltend macht. Daher werden wir auch in der Kunst davon ausgehen müssen, dass die Verhältnisse der dargestellten Gestalten untereinander und zum Ganzen auf Grund reproduktiver Faktoren das Gefühl einer leichten und freien Bewegungsfähigkeit hervorzurufen haben. Aber wir werden hinzufügen dürfen: der Künstler soll uns nicht nur eine Raumgestaltung geben, die uns an eine solche Bewegungsfähigkeit gemahnt, sondern er soll durch Aufbietung aller der zahlreichen Mittel, die in klassischen Zeiten ein sich vererbendes und vermehrendes Kapital bilden, den Betrachter so sehr mit diesem Eindruck erfüllen, dass er thatsächlich wie befreit aufatmet und so alle die Vorteile einer auch sinnlich vollzogenen Einfühlung geniesst; wie gross diese Vorteile sind, wie gering die Gefühlswirkung ohne alle motorischen Einstellungen sein würde, lässt sich nicht berechnen — aber ich glaube, wir dürfen hier die Ansicht Lotzes, die ich früher citiert habe, für richtig halten.

Wichtiger und umfassender ist die Mitteilung von Bewegungsimpulsen; denn sie dienen nicht nur dazu, die dynamische Interpretation der Einzelgestalt als solcher vollkommener und gefühlsreicher zu machen, sondern sie sind auch von grosser Bedeutung für die eben berührte klare und einheitliche Raumauffassung. In letzterer Hinsicht sind die grossen Kompositionen Raffaels unübertreffliche Meisterwerke; will man ein einfacheres Beispiel, so lese man Wölfflins feine Analyse des „wunderbaren Fischzugs“ („Klassische

Kunst“, 106 f.). Für meine Zwecke ist jedoch in erster Linie auf die dynamische Interpretation der Einzelgestalt zu verweisen. Auch hier gilt dasselbe, was ich vorhin gesagt habe. Die reproduktiven Faktoren sind unentbehrlich, die Gestalt muss sich so darbieten, dass sie uns an die entsprechenden eigenen Bewegungen und Haltungen deutlich gemahnt. Aber wir fordern vom Künstler, dass er darüber hinausgehe. Er soll uns die Bewegungen und Haltungen nicht bloss so deutlich darbieten, dass wir sie gut verstehen, sondern auch so eindrucksvoll, dass es bei dem empfänglichen Betrachter zu motorischen Einstellungen kommt. Die Kunst Michelangelos gipfelt in dieser Leistung wie die Kunst Raffaels in der zuerst genannten. „Michelangelo“, sagt Wölfflin, „hat für die Muskelfunktionen diejenigen Ansichten gefunden, die den Beschauer zwingen, den Vorgang mitzuerleben . . . Wo das Quattrocento die leichtest fassbaren Erscheinungen aufsuchte, wie z. B. beim Ellenbogen die Profilansicht, und Generation an Generation dieses Schema weitergab, da reisst ein Mann mit einem Mal alle Schranken ein und giebt Gelenkzeichnungen, die beim Beschauer ganz neue Innervationen erzeugen mussten.“ — Ich will hier nichts aus dem Aufsatz von Vernon Lee und Anstruther-Thomson citieren, da ich auf diesen schon in meinen „Spielen der Menschen“ genügend hingewiesen habe. Wohl aber seien die Ausführungen erwähnt, die B. Berenson in seinem Büchlein über die „Florentine painters of the renaissance“ (2. Ed. 1900) gemacht hat. Nach

Berenson ist die ganze Florentiner Kunst nur dann verständlich, wenn man erkennt, dass das Hauptinteresse aller der grossen Maler von Giotto bis Michelangelo in einer die Natur übertreffenden, unser Lebensgefühl erhöhenden Erzeugung von Berührungs- und Bewegungswerten besteht (the rendering of tactile values or of movement or of both). Die tactile values gründen sich auf die von uns erörterten, von Kindheit an mit dem bewegten Schauen verbundenen Tasterfahrungen; bei den values of movement haben wir an unsere leiblichen Bewegungs-, Spannungs-, Haltungs- und Gleichgewichtsempfindungen zu denken. Berenson lässt diese nun allerdings (wie etwa Volkelt) überwiegend nur als reproduktive Faktoren auftreten. Wer aber dem von mir empfohlenen Standpunkt beistimmt, der wird trotzdem zahlreiche Hinweise auf wirklich sensorische Faktoren aus seinen interessanten Ausführungen herauslesen. — Endlich möchte ich noch auf eine Stelle in den „Spielen der Menschen“ (S. 78—81) hinweisen, wo ich unter anderem sagte: „Es ist interessant, zu sehen, wie unglaublich stark die Wirkung der Geraden mitten in einer Kunstrichtung sein kann, die im wesentlichen dem freien Schwung schöngerundeter Formen huldigt. Es giebt während der höchsten Blüte der italienischen Renaissance wohl kaum einen Meister, der mehr in der Pracht sinnlicher Schönheit geschwelgt hätte, als Tizian; und doch haftet den rauschendsten Triumphen seiner Malerei so häufig etwas von jener ‚stillen‘ Grösse an, die nach Winckelmann den Grundzug der hellenischen Kunst bildet. Woher

kommt das? Es kommt nach meiner Meinung zum Teil (wenn auch gewiss nicht ausschliesslich) von einer ganz bescheidenen geraden Linie, die für den Stil Tizians charakteristisch ist und die auch bei vielen von ihm beeinflussten Malern wiederkehrt: nämlich von der geraden Linie, die der Hals bei einer besonderen seitlichen Neigung des Hauptes bildet. Sie findet sich bei der Madonna des Hauses Pesaro, bei der Flora in den Uffizien, der Laura Dianti im Louvre, der sogenannten ‚himmlischen Liebe' (wo sie sich in dem seitlichen Umriss des Oberkörpers wiederholt) und anderen Bildern des Meisters; überall aber, wo sie auftritt, fügt sie der sinnlichen Schönheit eine eigentümlich gehaltene Vornehmheit hinzu, die sich schwer in Worten beschreiben lässt." Ich habe damals bei dieser Wirkung hauptsächlich an die reproduktiven Faktoren gedacht, die sie erklärlich machen. Hier füge ich aber meine Überzeugung hinzu, dass bei dem eigentlichen „Gepacktwerden" durch solche formale Eigentümlichkeiten auch motorische Einstellungen vorhanden sind, die bei ruhiger und wiederholter Betrachtung leicht wegfallen, und dass es ein Triumph des gestaltenden Künstlers ist, wenn er uns derartige Motive mitteilt. — Auch in der modernen Kunst haben sich manche wieder dieser geheimen Magie bemächtigt, so z. B. Klinger. Besonders instruktiv scheinen mir aber hier die Bilder Hodlers zu sein, da sie auf den, der solchen Einflüssen wenig oder gar nicht zugänglich ist, fast ausschliesslich abstossend wirken müssen, während andere das Gefühl

haben, dass hier ein Künstler hervortritt, der dem Betrachter „neue Innervationen“ zu geben vermag. Auch das Verständnis für die japanische Kunst hängt zum Teil von solchen Bedingungen ab.

Ich schliesse mit der Bemerkung, dass ich die Einseitigkeit der formalistischen Betrachtung, wie sie sich in manchen der angeführten Publikationen kundgiebt, in dem Kapitel über die monarchische Einrichtung des Bewusstseins behandeln werde.

5. Die letzte Erörterung dieses Kapitels soll sich mit der Lesepoesie beschäftigen. Die Lesepoesie ist infolge ihrer ungeheuren Verbreitung wohl die einflussreichste unter allen Künsten der Kulturvölker. Dabei nimmt sie aber eine Sonderstellung ein, indem bei ihr, wie es scheint, nur mit reproduktiven, nicht mit sinnlichen Faktoren gearbeitet wird; denn das optisch Gegebene hat hier keinen eigenen Anteil an der ästhetischen Wirkung. Der sinnliche Eindruck einer laut vorgetragenen Dichtung beruht auf akustischen Daten, und es sind blosse Reproduktionen solcher akustischen Daten, die uns beim stillen Lesen zu Gebote stehen. „Es handelt sich“, sagt daher Külpe in seinem Aufsatz über den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, „bei solcher Versetzung des direkten Faktors in den Bereich der Reproduktionen um diejenige Abschwächung, die den Erinnerungsvorstellungen in der Regel gegenüber den Wahrnehmungen zukommt. Wir haben es mit einem Surrogat zu thun, aber mit keinem Ersatz. Und da

nach allgemeinen psychologischen Gesetzen die Lebhaftigkeit und Energie der reproduzierten Empfindungen von denjenigen der reproduzierenden abhängig sind, so pflegt bei diesem Surrogat nicht nur die Wirkung des direkten, sondern auch die des associativen Faktors Schaden zu leiden."

Külpe hat hier aus den gegebenen Prämissen einen logisch unanfechtbaren Schluss gezogen; und doch entspricht die conclusio kaum den Thatsachen. Ich kann es wenigstens nicht einräumen, dass durch das Surrogat des stillen Lesens die Wirkung des „associativen Faktors" zu leiden habe, vielmehr scheint mir die Lektüre eines spannenden Romans, was die Intensität des inneren Miterlebens anlangt, dem Anhören eines gut vorgelesenen Romans mindestens gleichzukommen, ja ihm vielfach überlegen zu sein. Und sogar der Wohllaut eines still gelesenen lyrischen Gedichtes kann in so überraschender Stärke wirken, dass man an der unbedingten Richtigkeit jener Schlussfolgerung irre werden muss. Hierfür lassen sich nun mancherlei Gründe auffinden. So ist vermutlich beim Lesen die Aufmerksamkeit mehr konzentriert und es fehlt hinsichtlich der akustischen Wiedergabe die störende Kritik: wir stellen die bloss reproduzierte akustische Schönheit in idealer Vollkommenheit vor, während wir beim wirklichen Anhören des Vortrags allerlei vermissen, was das Ideal der Klangschönheit erfordert. Ausserdem ist aber offenbar die Schwäche der akustischen Erinnerungsbilder nicht so gross, als man denken sollte, und in dieser Hinsicht möchte ich

auf eine Thatsache hinweisen, die von allgemein psychologischem Interesse ist und bisher, soviel ich weiss, noch nicht bemerkt wurde. Als ich vor einiger Zeit, mit ästhetischen Problemen beschäftigt, in meinem Kollegheft eine Notiz machte, die mit dem Wort „Affekt“ schloss, bemerkte ich, wie das Tonbild dieses Wortes, so wie ich es auszusprechen pflege, mit ganz merkwürdiger Lebhaftigkeit im „primären Gedächtnis“ nachklang. Seitdem ich darauf aufmerksam geworden war, erkannte ich, dass sich dies bei mir gewöhnlich so verhält: es schweben mir nicht nur beim stillen Schreiben und Lesen selbst akustische Wortbilder vor, sondern sie klingen zum Teil auch, gerade als ob es sich um Sinneseindrücke gehandelt hätte, mit grösster Deutlichkeit im primären Gedächtnis nach. Diese Beobachtung scheint dafür zu sprechen, dass die beim stillen Lesen auftretenden Wortbilder doch eine beträchtliche Gewalt haben. Ohne ein solches Nachklingen würde es ja auch kaum möglich sein, dass man z. B. den Wohllaut des Reimes in der blossen Lektüre genügend auskosten könnte.

Ich halte es nun für wahrscheinlich, dass schon die eben geschilderte Thatsache mit sensorischen Faktoren im Zusammenhang steht. Bei mir selbst habe ich nämlich folgendes festgestellt. Wenn ich beim Lesen „innerlich spreche“, d. h. durch minimale Änderungen in der Direktion des ausströmenden Atems die Worte andeute, so klingt das Gelesene am lautesten und hat die intensivsten Nachwirkungen. Halte ich den Atem an und lasse nur den Blick über eine

Zeile schweifen, so bestehen die akustischen Bilder weiter, verlieren aber beträchtlich von ihrer Lebhaftigkeit. Stelle ich ausser der Atembewegung auch noch die Motion der Augen ein, indem ich etwa eine Silbe eines Wortes starr fixiere, so „höre" ich so gut wie nichts mehr (die leiseste Augen- oder Atembewegung ruft aber sofort wieder ein Klangbild hervor). Die Erklärung dieser Beziehungen durch Kontiguität, wobei wir auch wieder die Erfahrungen des laut lernenden Kindes in den Vordergrund stellen müssen, liegt auf der Hand. Es wird nur genauer untersucht werden müssen, ob das Phänomen bei allen Menschen gleichartig auftritt. Für motorisch Angelegte wird es sich vermutlich allgemein so verhalten, wie ich es eben schilderte, und ich persönlich hege die Überzeugung, dass die motorische Veranlagung ein Merkmal der ausgesprochen ästhetischen Naturen ist. — Nur dies sei noch hinzugefügt: jene Beobachtung bei dem Worte „Affekt" bezog sich auf das letzte Wort eines Satzes. Soviel ich sehe, nehmen gerade die Schlussworte eines Satzes bei dem Nachklingen des akustischen Bildes eine bevorzugte Stellung ein. Bei den feinen motorischen Vorgängen des inneren Mitsprechens bemerke ich nun ebenfalls die lebhafteste Atemaktion am Ende von gelesenen Sätzen — der Atem erfährt eine merkliche Stauung und diese lässt eine gewisse Spannung zurück, die bei den folgenden leiseren Bewegungen nicht gleich verloren geht. (Man vgl. die motorischen Einstellungen beim Heben von Gewichten, wie sie Müller, Schumann

und L. Steffens untersucht haben). Es laufen also auch in diesem speciellen Fall, der besonders für das stille Lesen gereimter Verse interessant ist, die sensorischen Faktoren neben den reproduktiven her, und die reproduktiven sind in ihrer Lebhaftigkeit von dem Vorhandensein der sensorischen abhängig.

Noch wichtiger für die Lesepoesie und die Poesie überhaupt sind aber die durch den Inhalt des Mitgeteilten in Aktion gesetzten motorischen Vorgänge im Organismus, resp. die ihnen entsprechenden sensorischen Faktoren. Das Geheimnis des Dichters besteht zu einem wesentlichen Teil eben darin, dass er die Kunst besitzt, mit dem abstrakten Mittel des gelesenen Wortes uns organisch zu packen. Die Schönheit oder der ästhetische Wert einer Dichtung ist natürlich etwas anderes; aber ohne jene Fähigkeit würde der Wert keine rechte Wertung finden, gleich einem Diamanten in der Hand des Robinson. Ich spreche damit genau das aus, was man immer von dem Poeten verlangt, nämlich die Forderung einer sinnlichen Wirkung — „Veranschaulichen" nennt man es gewöhnlich —, einer sinnlichen Wirkung trotz des abstrakten Mittels. Nur verstehe ich unter dieser Forderung in der Hauptsache etwas Anderes und, wie ich glaube, Richtigeres, als es die Ästhetik sonst in der Regel zu thun pflegt. Der Poet „veranschaulicht" durchaus nicht überwiegend in dem Sinne, dass wir innere Bilder von den geschilderten Personen und Geschehnissen vor uns haben. Die Leser verhalten sich zwar hierin sehr verschieden, aber der naive und intensive Genuss beruht in der

Hauptsache keineswegs auf einem solchen Schauen. Schon Burke hat (hieran erinnert auch Külpe) energisch hervorgehoben, dass die Wörter in der Regel keine Bilder der von ihnen bezeichneten Gegenstände hervorrufen. Ich möchte nun nicht einmal so weit gehen. Mein eigenes Gedächtnis wenigstens ist nach der visuellen Seite hin derart beschaffen, dass während der Lektüre allerlei optische Bilder, die dem dargestellten Inhalt entsprechen, vor mir auftauchen; freilich meist in schattenhafter Weise und sehr fragmentarisch. Die eigentlich sinnliche Wirkung besteht aber nach meiner Meinung darin, dass der Dichter, selbst körperlich erregt und gepackt, solche Worte findet, die auch unseren Gefühlen die ganze Wärme einer leiblichen Teilnahme verleihen. Der organische Erregungsvorgang ist wichtiger als die Erregung von Phantasiebildern der Objekte, und wo solche Phantasiebilder auftreten, da liegt ihr eigentlicher ästhetischer Wert zum guten Teil darin, dass sie das organische Gepacktwerden erleichtern. Es ist z. B. manchmal sehr wirkungsvoll, wenn von dem Erblassen einer Person die Rede ist, sei es nun, dass es sich um Zorn oder Grauen handelt. Nun habe ich aber noch niemanden erbleichen sehen, sondern immer nur nachträglich konstatiert, dass jemand blass geworden ist. Infolgedessen kann mir höchstens ein „fertiges“ bleiches Gesicht als optisches Bild vorschweben. Wenn das der Fall ist, so wird wahrscheinlich die emotionelle Wirkung verstärkt. Die Wirkung selbst aber besteht darin, dass auch ich etwas von

den organischen Vorgängen zu spüren glaube, die das Erbleichen begleiten — das Bild des bleichen Gesichtes ist nebensächlich und kann gänzlich fehlen, ohne dass die Wirkung merkbar beeinträchtigt wäre. — Sehr instruktiv ist in dieser Hinsicht ein Beispiel, das Viehoff in seiner Poetik angeführt hat, nämlich die Stelle aus Schillers Taucher: „da kroch's heran, regte hundert Gelenke zugleich". Viehoff schliesst sich der Erklärung Schillers an: „auch das Unbestimmte ist ein Ingrediens des Schrecklichen, und aus keinem anderen Grunde, als weil es der Einbildungskraft Freiheit giebt, das Bild nach ihrem Gefallen auszumalen". Das ist nun nach meiner Meinung gänzlich falsch. Ich stimme völlig mit der Kritik H. Roettekens überein, den ich überhaupt für einen sehr feinen Selbstbeobachter halte: „die Schillerschen Verse haben auch mich jedesmal durchschauert, aber ich habe meine Phantasie niemals auf dem Versuche ertappt, sich das Ungetüm auszumalen" (Roetteken, „Zur Lehre von den Darstellungsmitteln in der Poesie", Ztsch. f. vgl. Litt.-Gesch. u. Renaissance-Litt. IV, 1891). Der Kampf Lessings muss im Subjektiven weitergeführt werden. Das innere „Gemälde" der Phantasie ist wichtig genug, wichtiger aber ist die innere „Handlung", nämlich die motorischen Vorgänge bei einer den Organismus ergreifenden Teilnahme an dem Inhalt. Wenn mich die Schillersche Stelle packt, so belustige ich mich nicht an einem optischen Bilde, das ich „nach Gefallen" ausmale, sondern ich glaube folgendes konstatieren zu können: ich „sehe" seit-

wärts im Dunkeln sich etwas regen; dieses Bild beschäftigt mich aber nicht weiter, sondern das schattenhafte Auftauchen einer optischen Vorstellung ist nur der Anlass zu leisen Innervationen, die das plötzliche Fixieren mit weitoffenen Augen, das Stocken des Atems, das Erstarren des Körpers andeuten. Dieses motorische Erleben ist die Hauptsache, und ich glaube, dass die Wirkung häufig auch ohne das optische Bild zu stande kommt. Wenigstens ist das der Fall bei der gleich folgenden Stelle: „will schnappen nach mir". Hier folgt auf die „Totstellfurcht" die „Fluchtfurcht", d. h. auf die Erstarrung der Impuls zur fassungslosen Flucht, ohne dass ein irgendwie bemerkenswerter Anteil von optischen Bildern vorhanden wäre. Hätte ich je solche gehabt, so wäre mir sicher die Inkongruenz aufgefallen, auf die Roetteken hinweist: der riesige Polyp, an den man dabei denkt, „schnappt" nicht, sondern er greift mit den Fangarmen.

Die Mittel der Erregungsübertragung, die dem Dichter zu Gebote stehen, sind jedenfalls sehr mannigfaltig. Hier sei nur betont, dass nach allem, was ich ausgeführt habe, für meinen Standpunkt auch in diesem Gebiet die direkte Anregung zur Innervation von Bewegungen und Haltungen als besonders wichtig erscheinen muss. Darin ist nun der citierte Aufsatz von Roetteken sehr lehrreich, obwohl der Verfasser, seinem Thema entsprechend, die motorischen Innervationen hier überwiegend nur als Mittel zur Erzeugung von Phantasiebildern betrachtet. Da ich nicht näher darauf eingehen kann, muss ich mich begnügen, den

Leser auf die Abhandlung selbst zu verweisen und besonders das Beispiel hervorzuheben, womit die Untersuchung abschliesst. Auch sonst wird man aber bei eigener Lektüre leicht Beispiele finden: wenn man sich fragt, welche Dichterstellen uns so recht „packen", stösst man besonders häufig auf Bewegungsvorgänge, die zu motorischen Einstellungen führen. Man denke an Lessings Wiedergabe von Pandarus' Pfeilschuss mit dem meisterhaften „ab schwirrt der Pfeil", an die starke Wirkung der einem Lesedrama beigefügten Bühnenanweisungen („breitet die Arme aus und atmet tief auf", „mit gepresster Stimme" u. s. w.), wo der Wink für den Schauspieler zu einer Anweisung für den „innerlich Mitspielenden" wird, an die allgemeine Tendenz der poetischen Darstellung, nicht das Gefühl, sondern die es charakterisierenden Organempfindungen zu nennen u. s. w. Selbst solche kleine Kunstgriffe, wie das „brusquement", womit Zola den eben eindämmernden Leser im Genick zu packen liebt, gehören hierher.

In dem Kapitel über die innere Nachahmung werde ich viele der hier erörterten Punkte nochmals zu berühren haben. Dass auch im Gebiet der Poesie die motorischen Einstellungen nicht unbedingt nötig, sondern nur für das intensivste Geniessen charakteristisch sind, während bei ruhigeren Formen des Miterlebens die ihnen entsprechenden reproduktiven Faktoren allein wirksam sein mögen, brauche ich hier wohl nicht mehr ausführlich darzulegen.

Drittes Kapitel.

Die reproduktiven Faktoren des ästhetischen Geniessens.

Wir haben die sensorischen Faktoren des ästhetischen Geniessens in dem zweiten Kapitel nur von allgemeinen Gesichtspunkten aus betrachtet. Aber auch dann, wenn wir uns alles das hinzugefügt denken, was die ausgeführte Lehre vom Schönen an Einzelbestimmungen über wohlgefällige Farben, Töne und Formen enthält, würde trotzdem leicht der Eindruck entstehen, dass die sinnlichen Faktoren schliesslich recht wenig zu der Erklärung der ästhetischen Erscheinungen beitragen können. Alles dies, so könnte man einwenden, kommt schliesslich heraus auf ein „Gestreichelt- oder Gestacheltwerden“ und in besonderen Fällen auf die Erzeugung eines angenehmen, der Ekstase verwandten Zustandes; — das ist aber doch im Grunde ausserordentlich wenig. In der That verhält es sich so, dass die sinnlichen Faktoren, für sich allein betrachtet, einen recht ärmlichen Eindruck erregen müssen. Auch das, was wir den gewöhnlich allein berücksichtigten optischen und akustischen

Daten hinzufügten, nämlich die Organempfindungen, die durch motorische Innervationen veranlasst werden, macht dabei keine Ausnahme. Im Gegenteil, diese Organempfindungen, die in der modernen Psychologie überall einzudringen beginnen, sind wegen ihrer Dürftigkeit ganz besonders dem Spott ausgesetzt. Demgegenüber muss nun, wo wir uns dem „geistigen Gehalt“ des ästhetisch Wirksamen zuwenden, betont werden, dass auch die reproduktiven Faktoren des Eindrucks, für sich allein betrachtet, einem ähnlichen Schicksal verfallen sind. Die auf reproduktive Faktoren gestützte Vorstellung des „Emporstrebens“, die wir beim Anblick eines gothischen Domes haben, ist doch schliesslich auch nichts, womit man besonderen Staat machen kann; und wenn man darüber hinausgeht, indem man das dynamische Emporstreben in ein sittlich-religiös gefärbtes Aufwärtsweisen vom Irdischen zum Himmlischen übersetzt, das selbst die schweren Steinmassen ergreift, so ist damit auch nicht so viel gewonnen. Denn erstens ist die Wirkung einer solchen Vorstellungsweise für den Genuss der architektonischen Schönheit nicht unbedingt erforderlich und zweitens bleibt für uns der Standpunkt Lotzes massgebend, wonach derartige Gefühle bedenklich blass bleiben, solange nicht die geschmähten Organempfindungen ein Wörtlein mitreden. Man hat eben als wissenschaftlicher Analytiker in beiden Fällen nur die Teile in der Hand und darf sich nicht wundern, wenn darüber der Glanz des organischen Ganzen verloren geht. Fechners „Princip der Hilfe“ bedeutet im Grund nur

die Formulierung der Thatsache, dass eine Synthese kein Aggregat ist.

Dass es sich um eine solche Synthese handelt, d. h. dass im ästhetischen Eindruck sinnliche und geistige Faktoren zusammenwirken, das ist eigentlich der Grundgedanke der Ästhetiker von Anbeginn gewesen. Ich selbst habe (wie schon erwähnt wurde) in meiner „Einleitung" darauf hingewiesen; ausführlicher und besser hat Külpe in dem schon oft genannten Aufsatz diese durchgehende Gemeinsamkeit der Grundauffassung durch historische Beispiele aufgedeckt. Nur in der näheren Bestimmung des geistigen Faktors zeigen sich grosse Unterschiede. Da treten bald einzelne empirische Begriffe hervor, z. B. die Freude am Zweckmässigen, am Gattungsmässigen, an der gelungenen Nachahmung, bald kommt es zu metaphysischen Bestimmungen des Geistigen, das etwa in jenseitigen Ideen, im absoluten Willen, in der transscendenten Vernunft, in der ewigen Liebe, oder im Schosse der Gottheit selbst gesucht wird. Es fehlte offenbar an einer psychologisch ausreichenden Formulierung des Problems, die das Thatsächliche ebenso bestimmt und nüchtern angegeben hätte, wie das in der Bestimmung der sinnlichen Faktoren wenigstens im allgemeinen möglich ist.

Hier hat nun Fechner eingegriffen. „Diesen die ganze Geschichte der Ästhetik durchziehenden Gegensatz zwischen äusserer und innerer, absoluter und relativer, freier und anhängender, formaler und idealer Schönheit hat Fechner, der grosse Bahnbrecher für

die moderne Psychologie und Ästhetik, auf einen einfachen psychologischen Ausdruck gebracht, indem er das ästhetische Gefallen von zwei Faktoren, einem direkten und einem associativen Faktor abhängig machte. Der Genuss eines Kunstwerkes wird damit zu einer Funktion zweier Variablen, der äusseren, durch die sinnfälligen Eigenschaften bestimmten Erscheinung und alles dessen, was unsere Erfahrung, unsere Einbildungskraft geschäftig hinzubringt" (Külpe).

Ich bin nun überzeugt, dass der „associative Faktor" Fechners nicht ausreicht, um alles, was nicht den direkten, sinnlichen Faktoren angehört, zu umspannen. Jedenfalls können wir es aber als feststehend ansehen, dass in dem ästhetischen Eindruck ausser dem sinnlich Gegebenen die Nachwirkung früherer Erfahrungen von ungeheuerer Bedeutung ist. Damit haben wir es nun zu thun, wenn wir in diesem Kapitel von den „reproduktiven Faktoren" reden.

Ehe wir aber zu der eigentlichen Ausführung unseres Themas übergehen, stehen wir vor der Frage: wie haben wir uns die Nachwirkung früherer Erfahrungen zu denken, um die es sich beim ästhetischen Geniessen handelt? Wir stossen damit wieder auf die grundlegenden psychologischen Unterscheidungen, die wir im vorigen Kapitel angedeutet haben.

Bei der Nachwirkung früherer Erfahrungen sind zwei verschiedenartige Fälle auseinanderzuhalten, die durch Beispiele illustriert werden mögen. Wenn gewisse Gegenstände für das Auge eine besondere Art des Glanzes oder der Färbung zeigen, so verbindet

sich damit der Eindruck des Feuchten, der ursprünglich gar nicht aus dem Gebiet des Optischen, sondern aus früheren Erfahrungen des Hautsinnes stammt. Hier ist die Nachwirkung vorausgegangener Erlebnisse mit dem direkt sinnlich Gegebenen zu einem einheitlichen Gesamteindruck verbunden; das Objekt, das wir sehen, erinnert uns nicht an die Hautsinn-Empfindung, sondern „es sieht“ einfach „so aus“. Ganz anders verhält es sich bei folgendem Beispiel. Ich lese das Wort „Luzern“, und dabei fällt mir etwa der Pilatus ein. Auch dieses Einfallen ist nur durch die Nachwirkung früherer Erfahrungen möglich, aber ich habe im Unterschied gegen das erste Beispiel zwei selbständige Vorstellungen, die zeitlich aufeinander folgen. Wie sollen wir nun die beiden Erlebnisarten terminologisch gegeneinander abgrenzen? Es ist beiden gemeinsam, dass sie ohne Nachwirkung früherer Erfahrungen, also ohne reproduktive Faktoren, nicht zu stande kommen würden, und es ist ihnen ferner gemeinsam, dass sich die Verbindung zwischen dem gegenwärtig Wahrgenommenen und dem früher Erfahrenen unbewusst vollzieht: das Resultat ist im Bewusstsein, der verbindende Prozess nicht. Verschieden sind sie aber dadurch, dass das eine Mal ein einheitlicher, d. h. weder räumlich noch zeitlich auseinanderfallender und auch qualitativ nicht deutlich geschiedener Gesamteindruck, das andere Mal eine Succession zeitlich gesonderter Inhalte vorliegt.

Hier steht es aber schlimm um die psychologische Terminologie. Wer oberflächlich mit ihr vertraut ist, wird vielleicht sofort sagen, im ersten Falle handle es

sich um eine „Verschmelzung“, im zweiten um eine Association. Wir haben, da der Ausdruck Verschmelzung von manchen in einem engeren Sinne gebraucht wird, den Terminus „Verwachsung“ oder „Verwebung“ vorgezogen, um solche Inhalte zu bezeichnen, die sich unmittelbar als etwas Simultanes und Einheitliches geben, während eine auf Analyse gerichtete, aufmerksame Beobachtung entweder thatsächlich gesonderte qualitative Inhalte an ihre Stelle treten sieht, oder doch mittelbar zu dem Schluss gelangt, dass Qualitäten, die gesondert erlebt werden können, hier zu einer Gesamtwirkung verwachsen sind (S. 24). Die eigentliche Schwierigkeit hebt aber erst mit dem Gebrauch des Wortes „Association“ an. Hier können wir, indem wir von einem rein physiologischen Sinn des Wortes absehen, für unsere Zwecke drei Hauptauffassungen unterscheiden. Erstens die eigentliche Ideenassociation im alten Sinne. Hierbei handelt es sich um ein Aufeinanderfolgen separater Vorstellungen, für das die psychologische Reflexion bestimmte Bedingungen (z. B. zeitliche Kontiguität) nachweisen kann. Unter diese Bedeutung des Wortes fällt ausschliesslich das zweite Beispiel. Ferner kann man den Ausdruck auch laxer fassen und infolgedessen die Verwachsung sinnlicher und reproduktiver Faktoren (erstes Beispiel) gleichfalls als Association bezeichnen, weil ja auch hierbei dieselben Bedingungen massgebend sind. Endlich kann man drittens mit Lipps sagen: „Association“ ist weder jenes Nacheinander noch dieses Ineinander. Sowohl No. 1 als

No. 2 sind bloss Wirkungen der Association; die Association selbst findet in den unbewussten Prozessen oder „Vorgängen“ statt, die diese oder jene Verbindung hervorbringen.

Ich meine nun, es sei das Beste, die Verwachsungen direkter und reproduktiver Faktoren von den Associationen terminologisch zu trennen und daher an der ersten, ältesten und engsten Auslegung des Wortes festzuhalten, wonach die Association oder Verkettung von Vorstellungen eine besondere Art der „Verknüpfung“ bewusster Inhalte darstellt (vgl. o. S. 25 f.). Die abweichende Auffassung von Lipps ist insofern berechtigt, als man für die verbindenden unbewussten Prozesse ebenfalls Namen braucht. Aber der Name „Association“ besteht doch nun einmal schon in dem Sinne von No. 1. Lipps sagt allerdings, keine Association sei Association zwischen Bewusstseinsinhalten: etwas, was diesen Namen verdiene, existiere nicht. Das ist aber doch nur dann richtig, wenn man unter Association von vornherein ausschliesslich die verbindenden Prozesse versteht, die natürlich stets unbewusst bleiben. Versteht man aber darunter die ganze Thatsache einer Verkettung von Vorstellungen, so sehe ich nicht ein, was uns veranlassen sollte, den altgewohnten Sprachgebrauch aufzugeben. Für die verbindenden unbewussten Vorgänge würde dann ja immer noch etwa der Ausdruck „associierende Prozesse“ zur Verfügung stehen.

Aber auch damit könnte ich mich nicht ohne weiteres einverstanden erklären. Als psychische Erleb-

nisse sind die beiden Beispiele etwas völlig Verschiedenes, und es ist daher ein unabweisbares Bedürfnis der Wissenschaft, sie durch verschiedene Termini auszuzeichnen; ich nenne das erste eine Verwachsung, das zweite eine Ideenassociation. Besteht nun eine Nötigung, die unbewussten Vorgänge, die beide Synthesen hervorrufen, für so gleichartig zu halten, dass man ihnen denselben Namen, z. B associierende Prozesse, beilegt? Ich kann das nicht finden. Die Gleichartigkeit liegt in den Bedingungen, nicht in den Prozessen selbst. Die Bedingung ist nach meinem Dafürhalten hauptsächlich in direkter oder indirekter zeitlicher Kontiguität zu suchen: b folgt auf a, oder b verwächst mit a entweder, weil früher ein ähnliches a mit einem ähnlichen b zeitlich verknüpft war, oder aber, weil ein ähnliches a mit einem Gesamtzustand des Bewusstseins m (Erregung, Stimmung u. dgl.) zeitlich verknüpft gewesen ist, der seinerseits auch mit b in zeitlicher Kontiguität steht. Die Bedingung ist aber nicht der unbewusste Prozess selbst. Und wenn man, wie Lipps es für gestattet hält (ohne selbst so weit gehen zu wollen), diese unbewussten Vorgänge mit den Gehirnprozessen identifiziert, so wird man doch wohl annehmen müssen, dass der zur Verwachsung führende von dem zur Ideenassociation führenden verschieden ist, da sie verschiedene Resultate haben.

Ich halte es daher in jeder Hinsicht für angebracht, an der Unterscheidung von Verwachsung und Association in der angegebenen Weise festzuhalten.

Nachdem dies, soweit der Raum es gestattet, erörtert worden ist, stelle ich die weitere Frage: welche Art von Erlebnissen kommt für die Ästhetik in erster Linie in Betracht, die Verwachsung oder die Association? Da bedarf es nun nicht vieler Worte, um zu zeigen, dass es sich in weit geringerem Masse um eigentliche Associationen handelt als um Verwachsungen, und dass wir schon darum den Fechnerschen Ausdruck „associativer Faktor“ bei unserer Terminologie nicht annehmen können. Und zwar verhält es sich folgendermassen. Natur- und Kunstgegenstände können sehr wohl Associationen in unserem engeren Sinn hervorrufen; aber soweit es sich nur um solche hinzutretenden separaten Vorstellungen handelt, entfernen wir uns von dem ästhetischen Genuss des Objektes, um uns entweder gänzlich ausserästhetischen Vorstellungsverbindungen hinzugeben, oder in ein selbständiges Phantasiespiel von halb künstlerischem Charakter einzugehen. Der erste Fall tritt ein, wenn uns ein tendenziöses Gemälde associativ weiterführt zu Betrachtungen über die Folgen eines Lasters, die Grausamkeit der Vivisektion u. s. w.; solange wir diesen Vorstellungsverbindungen nachgehen, verhalten wir uns überhaupt nicht ästhetisch. Der zweite Fall tritt ein beim novellistischen Ausspinnen einer durch ein Genre-Bild gegebenen Situation oder bei den zahlreichen Musikhörern, die durch die Töne zu einem visuellen Phantasiespiel angeregt werden, indem schöne Landschaften, Gestalten u. dgl. vor ihnen auftauchen, wie dies z. B. in Dessoirs Beiträgen zur Ästhetik gezeigt

wird. Auch das gehört nicht zu dem ästhetischen Genuss des Objektes, ebensowenig als die mancherlei selbständigen Gedankengänge, zu denen wir beim Anhören eines Vortrags abschweifen, zum Anhören des Vortrags zu rechnen sind. (Eine gewisse Einschränkung dieser Behauptung folgt am Schluss des Kapitels.)

Damit ist aber nun keineswegs gesagt, dass die eigentlichen Associationen für den ästhetischen Genuss wertlos seien. Im Gegenteil, sie sind von grösster Bedeutung durch ihre mittelbaren Wirkungen. Wenn nämlich die aufgetauchten selbständigen Vorstellungen das Bewusstsein erfüllt und die ihnen zugehörigen Gefühle hervorgerufen haben, so können sie genau wie eine andere Erfahrung nachwirken, und diese Nachwirkungen können mit der Wahrnehmung des Objektes verwachsen. Mit anderen Worten: die allgemeine „Stimmung", die eine selbständige Association erzeugt hat, kann nachwirkend in die Betrachtung des Objektes „eingehen", d. h. mit dieser Betrachtung verwoben werden. Dieser Vorgang ist von ausserordentlicher Wichtigkeit für die Poetik; er zeigt seinen Einfluss aber auch sonst in unzähligen Fällen. Ich habe bei dem Anblick des Matterhorns von Zermatt aus wie jeder andere Beschauer sofort den Eindruck von etwas aussergewöhnlich Wildem und Drohendem gehabt. Dieser Eindruck erklärt sich leicht aus der ganzen Form des Berges, der wie kein anderer das Gepräge der Unnahbarkeit besitzt. Eines Tages fiel es mir aber auf, dass die Hauptlinien seiner

Gestalt dreimal die Form einer Schlange wiederholen, die sich aufgerichtet hat, und mit leicht zurückgebeugtem Hals und vorwärts drängendem Kopfe zum tötlichen Angriff überzugehen droht. Besonders der mittlere Grat, der, von Zermatt aus gesehen, die ganze Figur von oben nach unten teilt und dadurch noch schlanker macht, ist hierfür charakteristisch. Als ich von dieser Association und dem durch sie bedingten Urteil (vom Urteil gilt natürlich genau dasselbe, was eben über die Association gesagt wurde) zu dem Anblick des Berges zurückkehrte, war der Eindruck des Furchtbaren und Drohenden begreiflicherweise äusserst lebendig, weil die durch Association und Urteil erzeugte Gesamtstimmung nachwirkend mit dem Wahrnehmungsakt verwuchs. Gerade so verhält es sich bei dem Einfluss, den die Schilderung des Kunsthistorikers so oft ausübt. Wenn er uns etwa darauf aufmerksam macht, wie bei dieser Tizianschen Venus eine rhythmische Wellenbewegung vom Haupte an über die ganze rechte Körperseite in wunderbarem Schwunge abwärts läuft, um in der Form des Fusses zum letztenmal hervorzutreten, so verwächst beim Schauen die Gefühlsstimmung, die durch das Vorstellen einer solchen Bewegung entstand, mit dem Wahrnehmen der Form und erhöht den Genuss des Betrachtens. Ich komme also, indem ich einige Bemerkungen über ähnliche Vorgänge in der Poesie auf später verschiebe, zu dem Resultat: die Ideenassociation gehört als solche nicht zum ästhetischen Eindruck, sie kann aber mittelbar von grossem

Einfluss sein, indem sie zu ästhetisch wirksamen Verwachsungen führt.

Wir haben bis jetzt festzustellen gesucht, dass die reproduktiven Faktoren sowohl in Verwachsungen als in Ideenassociationen wirksam sind und dass die Associationen für unser Thema nur so weit in Betracht kommen, als sie Verwachsungen veranlassen. Nun können wir uns der eigentlichen Hauptaufgabe des Kapitels zuwenden, dem Versuch eines Überblicks über die wichtigsten Bedingungen und Arten der im ästhetischen Genuss vorkommenden Verwachsungen von sinnlichen und reproduktiven Faktoren. Ich spreche zuerst von den wesentlichsten Bedingungen solcher Verwachsungen.

A. Die wichtigsten Bedingungen einer ästhetischen Verwachsung von sinnlichen und reproduktiven Faktoren.

1. Külpe zählt in seiner Abhandlung über den ästhetischen Faktor etc. drei solcher Bedingungen auf, die hier etwas näher erörtert werden sollen. Die erste ist schon von uns berührt worden: der reproduktive Faktor „muss mit dem zugehörigen direkten Faktor eine Einheit, eine Gesamtvorstellung bilden". In der näheren Begründung dieses Postulates bringt Külpe mancherlei, was über unser specielles Thema hinausgreift und erst in einer Untersuchung über die „monarchische Einrichtung des Bewusstseins" behandelt werden kann. Sehen wir dagegen genauer zu, was die Forderung speciell für die Verbindung reproduktiver mit sensorischen Fak-

toren bedeutet, so kommen wir auf unser eben gewonnenes Ergebnis zurück: die reproduktiven Faktoren müssen derart sein, dass eine wirksame Verwachsung, nicht bloss eine von dem Betrachten des Objektes ablenkende Association entsteht. „Reproduziert eine Symphonie, die ich höre, die Vorstellung von einer landschaftlichen Scenerie oder einem kriegerischen Schauspiel, so wird die Energie, mit welcher ich ihrer musikalischen Entwicklung folge, bedroht sein oder leiden.“ Das ist derselbe Gedanke, den wir schon vorhin erörtert haben, nur dass wir das Abschweifen zu solchen Associationen nicht unter allen Umständen für gefährlich hielten.

Wir können aber diese erste Bedingung noch etwas genauer bestimmen und auf speciellere Fälle anwenden. Was die genauere Bestimmung betrifft, so ergeben sich für uns folgende Hauptpunkte: 1. Der reproduktive Faktor muss a) seinem Vorstellungsgehalt, b) seiner Gefühlsstimmung nach so gut zu dem sinnlichen passen, dass ein einheitlicher Gesamteindruck möglich ist. 2. Wo mehrere reproduktive Faktoren in Wirkung treten, da müssen sie auch unter sich a) dem Vorstellungsgehalt, b) der Gefühlsstimmung nach harmonieren. 3. Die Ablenkung zu selbständigen Associationen ist (ebenso wie die zu Urteilsakten) nur dann schädlich, wenn sie von dem ästhetischen Genuss des Objekts dauernd hinwegführt. Sie kann wichtig, ja unentbehrlich sein, wenn es von ihr aus zu wirksamen Verwachsungen kommt, wie schon hervorgehoben wurde.

Man wird die Bedeutung dieser Forderungen wohl in allen Kunstgebieten nachweisen können. Es ist aber dabei zu unterscheiden zwischen dem zweckmässigen oder unzweckmässigen Aufnehmen des Geniessenden und dem zweckmässigen oder unzweckmässigen Gestalten des schaffenden Künstlers. Im einen Fall wird es sich darum handeln, dass der Betrachter in richtiger Weise reproduktiv auf die gegebenen sensorischen Faktoren reagiert, im andern Fall darum, dass der Künstler die sensorischen Faktoren richtig wählt, um die erforderliche Verwachsung mit reproduktiven beim Betrachter nahezulegen. Die letztere Seite des Problems ist natürlich die interessantere. Man setzt dann bei dem Geniessenden zweckentsprechende Anlagen und Dispositionen voraus und fragt: welche Mittel wendet die Kunst an, um ein einheitliches Zusammengehen der Faktoren zu erzielen, und welche Fehler muss sie vermeiden, wenn sie nicht diesen wichtigen Zweck verfehlen soll. In dieser Hinsicht kann auf sehr vieles aufmerksam gemacht werden, was ich hier nur flüchtig berühren darf, oder sogar völlig übergehen muss. Was den ersten Punkt betrifft, so ist besonders auf das später noch zu besprechende Herausheben des individuell-charakteristischen und typischen Gehaltes hinzuweisen, wobei es darauf ankommt, dass der Künstler gerade solche sinnliche Züge in den Vordergrund stellt, auf die wir durch unsere Individual- oder Gattungsbegriffe vorbereitet sind. Die an zweiter Stelle geforderte Harmonie einer Mehrheit von reproduktiven Faktoren ist sehr einfluss-

reich bei den Abweichungen von der Natur in der bildenden Kunst. Wenn der Künstler mehr giebt als eine blosse Naturnachahmung, so wird er dabei, abgesehen von anderen Gründen, vielfach auch dadurch bestimmt, dass er durch das sinnlich Gegebene mancherlei Nachwirkungen früherer Erfahrungen hervorlocken will, die eine einheitliche Gesamtstimmung ergeben sollen. So wird er etwa bei einer düsteren Beleuchtung unter Umständen auch schwere und melancholische Formen bevorzugen, nicht weil diese sinnlichen Farben zu diesen sinnlichen Formen besonders gut passen, sondern weil nur so reproduktive Faktoren von übereinstimmendem Charakter wachgerufen werden. Den dritten Punkt möchte ich ein wenig ausführlicher besprechen, da man dabei eher über das Wiederholen des oft Gesagten und Selbstverständlichen hinauskommt. Freilich muss ich mich dabei auf den besonderen Fall beschränken, wo die selbstständige Association nicht bloss vorkommen und wirken kann, wie z. B. bei der Progamm-Musik, sondern wo der Künstler durch sein Material geradezu gezwungen ist, auf dem Umweg über Associationen den Geniessenden zu packen; ich meine den Vergleich und die Metapher in der Poesie.

Der Verwachsung sinnlicher mit reproduktiven Faktoren und der Association ist es gemeinsam, dass es sich dabei um Nachwirkungen früherer Erfahrungen handelt, die unter der Bedingung direkter oder mittelbarer Kontiguität auftreten. So ist es nicht zu verwundern, wenn das eine zu dem anderen hinüberführt.

In der That sehen wir beim poetischen Vergleich und bei der Metapher (wo das ähnlich Gefundene an Stelle des Verglichenen zu stehen kommt) ein eigenartiges Hinüber und Herüber, das ebenso wichtig, wenn nicht von allgemeinerer Bedeutung ist als das, was wir im vorigen Kapitel über die sinnlichen Faktoren in der Poesie vorbrachten. Der Dichter sieht z. B. den Sonnenaufgang. Mit diesem Erlebnis ist unmittelbar der Eindruck von etwas Freudigem und Majestätischem verwachsen. Ohne dass gesonderte Associationen auftreten müssten, wirken allerlei Erfahrungen von verwandtem Gefühlscharakter in die Wahrnehmung herein. Aber der Dichter, dem ein Gott gab und aufgab, zu sagen, was er leidet oder was ihn erhebt, ringt nach dem sprachlichen Ausdruck seines Erlebnisses. Da stellen sich ihm auf Grund direkter oder indirekter Kontiguität die Associationen ein, wie wir sie etwa bei dem alten Psalmisten finden (vgl. Biese's „Philosophie des Metaphorischen", S. 86): „Die Sonne gehet heraus aus ihrer Hütte, die der Herr ihr gemacht hat, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer, und freuet sich wie ein Held." Soweit der Dichter. Wenden wir uns nun dem Hörer zu, so finden wir bei ihm den umgekehrten Prozess. Die nüchterne Mitteilung, dass die Sonne aufgehe und dass dieses Schauspiel den Eindruck des Majestätischen und Freudigen hervorbringe, würde er sehr gut verstehen; aber die Gefühle, die den Dichter bewegten, würden in seinem Innern nur schwach oder gar nicht widerhallen. So aber werden ihm Associationen aufgenötigt, die alle

auf eine bestimmte Vorstellungs- und Gefühlswirkung abzielen. Hierbei bleibt es jedoch nicht, sondern er wendet sich von diesen Sondervorstellungen dem Gedanken des Naturvorgangs zu, der associativ erzeugte Stimmungs- und Vorstellungsgehalt verwächst mit der Vorstellung des Sonnenaufganges, und so hallt in der Brust des Hörers die freudige Erregung wieder, die ihm der Dichter mitteilen wollte. Damit hat sich der Prozess geschlossen.

Obschon der Umweg über die Association in der Poesie am häufigsten und wichtigsten ist, so fehlt er doch auch in den anderen Künsten und der Natur gegenüber keineswegs. Was ich über den Einfluss der Mitteilungen des Kunsthistorikers oder Kenners auf unser ästhetisches Geniessen sowie über jenen durch eine besondere Vorstellung vertieften Eindruck des Matterhorns sagte, möge als Beispiel dienen. Anstatt aber hierauf weiter einzugehen, deute ich noch an, unter welchen objektiven Bedingungen eine schädliche Ablenkung durch Erzeugung selbständiger Associationen eintritt. Zweckwidrig ist es, wenn in der Dichtung oder einem allegorischen Gemälde die übermittelten Associationen so sehr ein System unter sich bilden, dass das Bewusstsein mehr mit ihrer Verknüpfung untereinander als mit der Erzeugung einer Gesamtstimmung ausgefüllt ist; so wirkt ja auch ein zu genau durchgeführter Vergleich nicht mehr ästhetisch. Schädlich ist es überhaupt in allen Künsten, wenn Associationen angeregt werden, die geeignet sind, dauernd von dem Genuss des Objektes selbst abzu-

ziehen. Daher stammt die Gefahr, die das Tendenziöse in der Kunst begleitet; daher kommt auch das Bedenkliche einer novellistischen oder auf „aktuelle“ Interessen gehenden Malerei. Wichtiger als die Warnung vor solchen Gefahren, die ja jedem ästhetisch Veranlagten bekannt sind, ist aber die Erkenntnis, dass es hier überall verfehlt ist, solche Abschweifungen gänzlich zu verwehren. Selbst ein politisches Lied braucht nicht notwendig ein garstiges Lied zu sein.

2. Eine weitere Forderung, die Külpe aufstellt, wird uns nur kurz beschäftigen. Sie verlangt, dass der reproduktive Faktor „mit dem direkten in einem eindeutigen und notwendigen Zusammenhange stehe“. Auch hier wird man sowohl an den Geniessenden als an den Künstler zu denken haben. Das eigentliche Postulat richtet sich aber an den Künstler. Er muss seine sensorischen Faktoren so wählen, dass die Hauptbedeutung des Werkes für jeden Betrachter mit Notwendigkeit herausspringt; d. h. jener einheitliche Gesamteindruck muss in den verschiedenen Beschauern oder Zuhörern in der Hauptsache ohne besonderen Hinweis und Unterricht übereinstimmend zu stande kommen können. „Solange es wünschenswert bleibt“, sagt Külpe, „der Kunst eine allgemeine und gleichförmige Wirkung zu sichern, so lange ist es unumgänglich, den ästhetischen Eindruck von der Mitwirkung zufälliger und individueller Reproduktionen unabhängig zu machen. Ein historisches Drama muss auch von dem begriffen und genossen werden können,

der die geschichtlichen Vorgänge, die seinen Stoff oder seine Grundlage bilden, nicht kennt. Aus sich selbst heraus muss sich der Aufbau einer malerischen oder musikalischen Komposition rechtfertigen, nicht durch die Anlehnung an Erinnerungen oder Kenntnisse, die nicht zum Gemeingut der Geniessenden gerechnet werden können. Nur wenn der associative Faktor wie etwas Selbstverständliches, jedem Geläufiges aus dem direkten hervorwächst, nur des letzteren natürlichen Ausdruck bildet, genügt er diesem angestammten Bedürfnis einer Kunst, die keinen Sonderinteressen dienen, kein Specialwissen voraussetzen will.“

Zu diesen im allgemeinen sehr zutreffenden Ausführungen ist nur zu bemerken, dass das Postulat eines eindeutigen und notwendigen Zusammenhangs der Faktoren doch nicht absolute, sondern, wie das auch Külpes „solange es wünschenswert bleibt“ andeutet, bloss relative Geltung besitzt. Die Forderung ist erstens relativ, weil sie die Beziehung zwischen Künstler und Publikum voraussetzt. Man wird es dem Künstler nicht überhaupt verwehren können, dass er allerlei Züge in seinem Kunstwerk anbringt, die nur von ihm selbst völlig verstanden und genossen werden können. Aber sobald er auf andere wirken will, wird es allerdings sofort heissen: wenn du durch dein Werk zu uns reden willst, so rede verständlich! Zweitens ist die Forderung auch insofern relativ, als der Begriff des Publikums sehr verschieden gefasst werden kann. Das Kunstwerk muss für den sozialen Kreis, auf den es wirken will, in der Haupt-

sache unmittelbar verständlich sein; aber der soziale Kreis selbst kann enger oder weiter sein. Die ausgesprochen volkstümliche Kunst wird viel geringere Voraussetzungen machen dürfen, als die für die „Gebildeten" berechnete. Wie stark ist die Wirkung der reproduktiven Faktoren selbst jetzt noch für den gebildeten Deutschen, wenn Werther, der mit Lotte in die schöne Nacht hinausschaut, von der Natur ergriffen und von seiner Leidenschaft gerührt, die Hand auf die der Geliebten legt und nur das eine Wort sagt: „Klopstock!". Aber selbst zu Goethes Zeit hätte ein ästhetisch empfänglicher Handwerker die Stelle kaum geniessen können. Erkennt man einmal diesen Unterschied an, so sieht man sofort, wie sich auch aus der Masse der Gebildeten immer engere Kreise herausheben, und man wird es dem Künstler nicht verbieten dürfen, eine Sprache zu reden, die zuerst nur wenige verstehen, die aber, wenn sie diese wenigen packt, durch Belehrung und Unterricht allmählich auch weiteren Kreisen zugänglich wird. Man denke z. B. an Thoma; die grosse Menge der Gebildeten musste erst durch eine sehr geringe Anzahl von Bewunderern, von denen dieser oder jener zur Feder griff, darüber belehrt werden, mit welchen reproduktiven Faktoren man an diese häufig unschönen Werke heranzutreten habe. Der Begriff des „echt Deutschen" ist dabei besonders wirksam gewesen.

3. Eine dritte Forderung, deren nähere Darlegung freilich nicht leicht ist, werden wir vorläufig am besten

so formulieren, dass wir von den reproduktiven Faktoren ausser den schon erwähnten Bedingungen eine in ihrem Inhalt begründete förderliche Einwirkung auf den ästhetischen Gesamteindruck verlangen. Wie ist nun der Sinn dieser im allgemeinen wohl selbstverständlichen Forderung genauer zu bestimmen? Es ist ja einleuchtend, dass nicht jeder reproduktive Faktor ein ästhetisch wirksamer Faktor sein wird. Wovon hängt das aber ab, wo ist die Grenzlinie?

Es ist vielleicht gut, hier zuerst von solchen Beispielen auszugehen, bei denen die reproduktiven Faktoren direkt auf Sinnesempfindungen zurückweisen. Hierfür ist Fechners berühmte Vergleichung der Orange mit der ähnlich geformten gelben Holzkugel am dienlichsten. Beide Objekte liefern annähernd dieselben sinnlichen Faktoren. Dagegen gemahnt das Gesichtsbild der Orange nicht nur an köstliche Geruchs- und Geschmacksempfindungen, sondern auch an den blauen Himmel Italiens, während die Holzkugel an den Anblick der Drechslerwerkstatt und den Geruch der Oelfarbe erinnert. Der grosse Vorzug der Orange wird daher ohne Zweifel darauf zurückzuführen sein, dass sich bei ihr reproduktive Faktoren einstellen, die durch ihren blossen Inhalt Vergnügen bereiten, weil sie aus erfreulichen Sinnesempfindungen entsprungen sind. Sofern es sich also ausschliesslich um solche reproduktiven Faktoren handelt, die unmittelbar aus der Sinnesempfindung stammen, wird man wohl annehmen dürfen, dass für sie die gleichen Bedingungen gelten wie für die direkten Faktoren

selbst. Wie wir bei den Sinnesempfindungen die angenehmen und intensiven Reize als besonders wirksam erkannten, so werden wir bei den Reproduktionen von Sinnesempfindungen, die entweder unmittelbar oder auf dem Umweg über die Association mit dem sensorischen Faktor verwachsen, gleichfalls die Erinnerung an ein lustbereitendes „Gestreichelt- oder Gestacheltwerden“ zu betonen haben, immer unter dem Vorbehalt, dass auch den beiden anderen Bedingungen genügt sei.

Wenn es nun keine weiteren reproduktiven Faktoren von ästhetischer Bedeutung gäbe, als die eben in Betracht gezogenen, so wäre die Sache sehr einfach. Nur würde es dann nicht besonders erfreulich um die unsinnliche Seite des ästhetischen Erlebnisses stehen, da ja in diesem Fall die „höheren“ Bestandteile des Eindrucks ihren Lustwert nur aus der Sinnesempfindung erborgt hätten, sodass das specifisch Ästhetische schliesslich doch nur in den sensorischen Faktoren zu suchen wäre. — Thatsächlich ist aber der Umfang der reproduktiven Faktoren viel grösser, und es fragt sich daher, wie es sich mit solchen unter ihnen verhält, die nicht direkt in der Nachwirkung früherer Empfindungen bestehen, sondern einen abstrakteren Charakter besitzen.

Hier kann ich nun den Ausführungen Külpes nicht durchaus folgen. Er geht von der Unterscheidung zwischen „Inhalts-“ und „Beziehungsgefühlen“ aus. Jene entspringen lediglich der angenehmen oder unangenehmen Wirkung eines Vor-

stellungsinhaltes; sie bilden den ästhetischen „Kontemplationswert“ (eine Bestimmung, die in wesentlichen Punkten mit der unseren verwandt ist, wonach das ästhetische Vergnügen gerade wie das Spiel hauptsächlich aus dem Inhalt der Beschäftigung als solchem erwächst). Die Beziehungsgefühle dagegen entstehen nur auf Grund einer Relation zu anderen Inhalten; so ist das Nützliche, Zweckmässige nur mit Rücksicht auf dasjenige erfreulich, dem es dient, an sich kann es gleichgiltig oder gar unangenehm sein. — Indem nun Külpe auf Grund dieser Unterscheidung das Postulat aufstellt, dass der reproduktive Faktor einen Kontemplationswert bilden müsse, kommt er zu dem Schluss, dass Beziehungen, wie z. B. die auf den materiellen Wert oder die Nützlichkeit des Objektes überhaupt ohne ästhetische Bedeutung seien. Wenn wir nach Fechner vor einer Goldkugel mit einer Art kalifornischer Hochachtung stehen, weil sich ganze Paläste, Kutsche und Pferde, Bediente in Livree, schöne Reisen daraus zu entwickeln scheinen, so hat das alles mit dem ästhetischen Werte an sich nichts zu thun. Und „wer vor einem Kunstbau die lustbetonte Vorstellung bequemen Wohnens in solchen Räumen zur Herrschaft gelangen lässt, . . . der verknüpft mit dem direkten Faktor einen associativen, dem eine ästhetische Bedeutung abgesprochen werden darf“.

Bei diesen Sätzen müssen wir, um zu dem eigentlichen Problem durchzudringen, vor allem das „zur Herrschaft gelangen“ streichen, das in der Fassung

des ersten Beispiels latent vorhanden, im zweiten aber direkt ausgesprochen ist. Denn dass es sich nicht um selbständige, den Betrachter dauernd vom Objekt ablenkende Associationen handeln darf, das verlangt schon die erste Bedingung. Die Frage, welche sich hier erhebt, ist vielmehr die, ob reproduktive Faktoren, die sich auf den materiellen Wert oder die äussere Zweckmässigkeit eines Gegenstandes beziehen, in der Verwachsung mit den direkten Faktoren ästhetische Bedeutung haben können oder nicht. Es giebt doch Ästhetiker, die in der sichtbar gemachten Zweckmässigkeit eines Gebäudes den innersten Kern seiner Schönheit erblicken wollen. Ich gehe nicht so weit, wenigstens was die eigentliche Schönheit anlangt; hat aber nicht doch die Beziehung auf die Zweckmässigkeit eine recht beträchtliche ästhetische Bedeutung? Und ist nicht doch etwas daran, dass die Kostbarkeit des Goldes oder des Diamanten ihre ästhetische Wirkung im Vergleich zu der des Messings und des Bergkrystalls erhöht? Sie werden durch ihren materiellen Wert gewiss nicht „schöner“; aber werden sie durch ihn nicht dennoch ästhetisch wirksamer?

Da ich mit Külpes Ausgangspunkt völlig einverstanden bin und die autonome Freude an dem erlebten Inhalt geradeso wie er in den Vordergrund stelle, sehe ich nur einen Ausweg aus der Schwierigkeit, nämlich die mit unseren Erörterungen über Association und Verwachsung korrespondierende Erkenntnis, dass „Beziehungsgefühle“ in „Inhaltsgefühle“ übergehen können. Wir haben es da mit der in

der englischen Psychologie von alters her erörterten Erscheinung zu thun, die man gewöhnlich an dem Beispiel des Geizigen erläutert, welcher, auf alle Genüsse verzichtend, Schätze anhäuft, deren Wert doch erst durch den Eintausch gegen Genüsse verwirklicht werden kann: mit dem Mittel kann sich der Lustwert vereinigen, der ursprünglich erst dem Erfolge zukommt. So ist es auch in unserem Falle. Ursprünglich ist die Kostbarkeit des Goldes nur in Hinsicht auf dasjenige gefühlserregend, was man durch seinen Besitz erlangen kann. Die so entstehenden Gemütsbewegungen sind Beziehungsgefühle und können schon um der ersten Bedingung willen keinen unmittelbaren ästhetischen Wert besitzen. Aber bereits im ausserästhetischen Zustand kommt es dazu, dass etwas von den Gefühlen, die im Anfang nur an die Vorstellung der zu erreichenden Genüsse gebunden waren, mit dem Anblick des Goldes selbst verwächst. Dadurch wird die Vorstellung des Goldes als solche erfreulich, d. h. wir haben es mit einem „Inhaltsgefühl" zu thun, das ästhetisch wirksam wird, sobald der sinnliche Anblick des glänzenden und schöngefärbten Metalles hinzutritt. Wenn Külpe einwendet, dass die Form des Goldes für das Zustandekommen dieser reproduktiven Wirkungen gleichgiltig ist, da ja der hässlichste Klumpen denselben Dienst erweise, so scheint mir das an der Sachlage nichts zu ändern; denn die übrigen sinnlichen Faktoren, so die Farbe und der Glanz, stehen doch in einer festen und eindeutigen Beziehung zu den an die Kostbarkeit gebundenen Gefühlen. —

Ebenso ist natürlich das Erfreuliche der architektonischen und kunstgewerblichen Zweckmässigkeit ursprünglich ein Beziehungsgefühl. Nehmen wir als Beispiel einen nach englischem Geschmack entworfenen einfachen, aber bequemen Sessel. Er hat den praktischen Zweck, den zu tragen, der sich ausruhen will, und wir wissen aus Erfahrung, dass dieser Sessel geeignet ist, den Zweck zu erfüllen. Das Wohlgefühl, dass sich an die Vorstellung des Ausruhens heftet, ist ein Beziehungsgefühl. Aber dasselbe Gefühl kann zum Inhaltsgefühl werden, indem es sich ohne Dazwischentreten der Zielvorstellung direkt mit dem Mittel verbindet: der Sessel selbst „sieht behaglich aus", und dieses behagliche Aussehen ist ästhetisch wirksam.

So kann ich denn Külpes Forderung des Kontemplationswertes, sofern damit die von mir stets betonte Freude am Erlebnis selbst gemeint ist, völlig beistimmen, finde aber die Ausschliessung von Beziehungen nur bedingterweise berechtigt, da Beziehungsgefühle jederzeit in Inhaltsgefühle übergehen können. Diese Erkenntnis ist nicht unwichtig; denn von dem Lustgehalt der reproduktiven Faktoren entspringt ein sehr beträchtlicher Teil aus Beziehungsgefühlen, die erst durch die geschilderte Verschiebung zu Inhaltsgefühlen werden. Andererseits erhebt sich aber nun von neuem die Frage, wie wir die ästhetisch wirksamen reproduktiven Faktoren ihrem Inhalte nach gegenüber den unwirksamen genügend abgrenzen können.

Alles „ästhetisch Wirksame" ist lusterzeugend; daher werden wir natürlich als Erstes und Allgemeinstes

verlangen müssen, dass die reproduktiven Faktoren der Wahrnehmung unter Einhaltung der schon erörterten Bedingungen einen Lustwert zuführen, und zwar entweder schon einzeln, oder doch in ihrem Zusammenwirken. Es wird also das Indifferente und Unlusterzeugende so weit auszuschliessen sein, als es nicht notwendig zu einer im ganzen überwiegend lustvollen Gesamtwirkung gehört. Die Lust ist aber auch hier wieder von doppelter Art, entsprechend der sinnlichen Lust an angenehmen und intensiven Reizen: neben der Freude an der sanften Gefühlsbewegung steht die Freude am Sturm der Affekte, und gerade dieses Bedürfnis des Erschüttertwerdens ist es, das in erster Linie zu der soeben gemachten Einschränkung zwingt, wonach das Unlustbringende manchmal notwendig zu einer überwiegend lustvollen Totalwirkung gehört.

Die Umgrenzung, die damit gegeben ist, wird aber den Meisten viel zu weit erscheinen. Denn zum ästhetisch Wirksamen würden demgemäss alle reproduktiven Faktoren gehören können, die irgendwie befähigt sind, uns während des Erlebens durch ihren Inhalt Vergnügen zu bereiten. Oder um dasselbe Resultat mehr von der intellektuellen Seite her zu beleuchten: alles „Interessante“ von überwiegendem Lustwert würde an sich geeignet sein, in den ästhetischen Eindruck einzugehen, d. h. alles, wobei die Aufmerksamkeit gerne verweilt, alles, was man darum gerne innerlich miterlebt, weil man die Vorstellung des Erfreulichen, unsere ererbten und erworbenen Bedürfnisse Befriedigenden vor sich hat, sei es nun, dass es

sich um die Freude an sexuellen Beziehungen oder um die Lust am Kampf oder um sittliche und religiöse Ideale oder um den Reiz des Neuen, des Furchtbaren, des Lächerlichen u. s. w. handelt. — Es scheint mir nun in der That, dass man die Grenze, solange man von einer vergleichenden Bewertung der ästhetischen Genüsse absieht, kaum enger ziehen darf. Wir stossen hier auf den später noch genauer zu besprechenden Gegensatz des ästhetisch Wirksamen und des ästhetisch Wertvollen. Wer z. B. von sittlichen oder sozialen Werturteilen über das künstlerisch Geleistete ausgeht, wird sofort die Möglichkeit zu ferneren Einschränkungen vor sich sehen. Vom Gesichtspunkt der blossen Wirksamkeit aus wird man dagegen sagen müssen, dass das Bereich verwendbarer reproduktiver Faktoren unbeschränkt ist, solange sie nur durch ihren Inhalt einen Lustwert angenehmer oder intensiver Art besitzen, der mit dem sinnlich Gegebenen verwachsen kann.

Ja, noch mehr: man wird genau genommen betonen müssen, dass sogar diese weitherzige Bestimmung nur insofern ausreicht, als man von dem Inhalt der angeregten reproduktiven Faktoren spricht. Der Satz, dass im Spiel und im ästhetischen Genuss das Erlebnis „als solches" gefalle, ist doppelsinnig. Ich bin mir früher über diesen Doppelsinn nicht genügend klar gewesen, bis ich durch die Kritik, besonders die von Lipps, darauf aufmerksam wurde. Jede Freude an einem Erlebnis ist freilich Freude an einem Bewusstseinsinhalt. Man kann aber doch, in-

dem man „Inhalt“ in einem etwas engeren Sinne fasst, zwischen dem Vergnügen unterscheiden, das aus den während der Bethätigung auftretenden Vorstellungen darum erwächst, weil diese Vorstellungen durch ihre Bedeutung Lustgefühle mit sich bringen, und dem Vergnügen, das in der Thatsache des Sich-Bethätigens seinen Grund findet. Ich kann mich an einem Bewegungsspiel erfreuen, weil ich dabei die lustvolle Vorstellung habe, einen anderen zu überholen; ich kann aber auch die blosse Bewegung geniessen, weil ich eben den Drang fühle, mich motorisch zu bethätigen. Hier wie dort gefällt mir das Bewegungsspiel „als solches“, denn ich werde nicht durch Interessen bestimmt, die ausserhalb der Spielsphäre liegen; aber der erste Fall ist komplizierter als der zweite, weil ein besonderer Vorstellungsinhalt hinzutritt, der durch seine Bedeutung mit Lustgefühlen verbunden ist. Ebenso verhält es sich mit dem „inneren Miterleben“ eines ästhetischen Gehaltes. Es muss, wenn es ästhetisch sein soll, „als solches“ gefallen; aber dieses Wohlgefallen liegt nicht nur in dem „Was“ des Miterlebens (Inhaltsgefühle) begründet, sondern es stammt zum Teil auch schon, abgesehen von diesem „Was“, aus dem „Dass“ des Miterlebens, d. h. es macht uns schon eine selbständige Freude, aus uns herauszutreten und uns in Anderes einzufühlen, ganz abgesehen von dem Vorstellungsinhalt, den dieses Einfühlen erschliesst. Diese Freude entstammt allgemein genommen dem menschlichen Bethätigungsdrang, sie hängt, genauer betrachtet, wie ich meine, mit dem

Nachahmungstrieb zusammen, sie hat aber ihren wichtigsten Grund in dem Freiheitsgefühl, das wir früher schon besprochen haben. Ein Wanderer freut sich an der Annehmlichkeit des Weges, an der Befriedigung des Bewegungstriebes und an dem freien Heraustreten aus der alltäglichen Umgebung. So ist es auch mit der „Wanderlust der Seele“, die in dem ästhetischen Miterleben ihre Befriedigung findet. Neben dem Lustgehalt der reproduktiven Faktoren selbst wirkt auch das Vergnügen, in eine andere Welt hinüberzutreten und dabei von dem Alltagsich und dem Alltagsleben befreit zu sein.

Zieht man diese Freude an der Thätigkeit des Miterlebens in Betracht, so muss man eigentlich die Grenze noch weiter ziehen, indem man das vorhin gewonnene positive Ergebnis negativ wendet. Das Bereich möglicher reproduktiver Faktoren wäre dann soweit unumschränkt, als durch ihr Erleben unseren ererbten und erworbenen Bedürfnissen nicht so sehr widersprochen wird, dass die Lust an der Bethätigung des Miterlebens nicht mehr ausreicht, um die so entstandene Unlust zu tragen. Ich glaube, dass diese allerweiteste Bestimmung, die ich in meinen früheren Schriften vertreten habe, rein theoretisch die richtigste ist. Selbstverständlich wird aber, da wir doch ein möglichst grosses Vergnügen haben wollen, trotzdem die positive Formulierung als Postulat bestehen bleiben, die direkt verlangt, dass der Inhalt der reproduktiven Faktoren selbst überwiegend lustvoll sei.

Wir können aber schon hier, obwohl wir bis jetzt

von der Bewertung des ästhetisch Wirksamen absehen, eine Beschränkung selbst dieser positiven Formulierung eintreten lassen. Dabei nehmen wir jedoch auch schon auf praktische Interessen Rücksicht. Bei der Besprechung der zweiten Bedingung sind wir davon ausgegangen, dass der Künstler in der Regel nicht für sich allein, sondern für einen engeren oder weiteren Kreis von Geniessenden produziert. Je weiter dieser Kreis ist, desto mehr muss er, um seinen Zweck zu erreichen, eine allgemein verständliche Sprache reden. Wendet man dies auf den Inhalt der reproduktiven Faktoren an, so kommt man auf die Forderung, dass sie bei der Wirkung auf grosse Massen mehr und mehr aus dem Gebiete des Gattungsmässigen, Allgemein-Menschlichen gewählt sein müssen. Wir berühren damit eine Seite von Volkelts Begriff des „Menschlich Bedeutungsvollen". Will der Künstler, dass ein ganzes Volk seine Gefühle nachfühlt und seine Vorstellungen nacherlebt, so darf er nicht das Absonderliche, Schwerverständliche, durch abnorme Eigenart und ungewöhnliche Verhältnisse Bedingte zum hauptsächlichen geistigen Gehalt seiner Produktionen machen. Man denke z. B. an eine künstlerische Verwertung Bismarcks. Die ausserordentliche Kompliziertheit dieses Charakters dazustellen, muss eine höchst lohnende Aufgabe sein. Wer aber durch seine Schilderung die ganze Nation mitreissen will, der wird die allgemein menschlichen Züge, die in jeder Seele nachklingen können, viel stärker und viel ausschliesslicher betonen müssen als derjenige, der bei seiner Produktion an

einen kleinen Kreis von Kennern denkt. Schon aus diesem rein äusserlichen Grund ist es verständlich, dass die Kunstwerke von weitgehender und dauernder Wirkung das allgemein und ewig Menschliche, das allein nie veraltet, zur Darstellung bringen.

B. Die wichtigsten Arten einer ästhetischen Verwachsung von sinnlichen und reproduktiven Faktoren.

Wir haben den Begriff der Verwachsung so definiert, dass er weit über das hier zu Behandelnde hinausgeht. Denn unter den Erlebnissen oder Teilen von Erlebnissen, deren Inhalt nicht zeitlich oder räumlich auseinanderfällt, sondern sich als etwas Einheitliches giebt, betrachten wir alle diejenigen als Verwachsungen, bei denen die aufmerksame Analyse entweder thatsächlich die für das naive Bewusstsein vorhandene Einheitlichkeit in eine Mehrheit von Inhalten aufzulösen vermag oder doch mittelbar zu dem Schlusse kommt, dass Inhalte, die auch gesondert erlebt werden können, hier zu einer Gesamtwirkung verwoben sind. Infolgedessen werden wir alle Emotionen, da sie neben ihrem der psychischen Wertungsseite entstammenden Gefühlscharakter auch Faktoren der Vorstellungsseite enthalten, als Verwachsungen bezeichnen, soweit eben beides, gefühlsmässige Bewertung und sensorischer oder reproduktiver Faktor für das naive Erleben als einheitliche Gesamtwirkung erscheint. Unter den Daten der Vorstellungsseite selbst sind wieder vier Hauptgruppen von Verwachsungen logisch denkbar und thatsächlich vorhanden. 1. Die Verwachsung sinnlicher mit sinn-

lichen Faktoren kann wie bei dem Zusammenklingen mehrerer Töne demselben Sinnesgebiet angehören oder wie bei der Vereinigung von Berührungs- und Temperaturempfindungen verschiedenen Sinnesgebieten entstammen. 2. Diejenige Verwachsung, wo zu gegebenen sensorischen Faktoren reproduktive Faktoren hinzukommen, haben wir im folgenden zu behandeln. 3. Die entgegengesetzte, wo zu gegebenen reproduktiven Inhalten sensorische Daten treten, hat uns da beschäftigt, wo wir von dem Anteil der Organempfindungen an der Lesepoesie redeten. 4. Endlich die Verwachsung reproduktiver mit reproduktiven Faktoren ist gleichfalls in der Dichtkunst besonders deutlich, so bei der schon besprochenen Wirkung des poetischen Vergleichs.

Bei dem Hinzutreten von reproduktiven Faktoren zu gegebenen sensorischen haben wir nun zuerst gerade wie bei Verwebungen von sinnlichen mit sinnlichen Daten zwei Fälle auseinanderzuhalten; entweder entspringt der reproduktive Faktor demselben oder einem anderen Sinnesgebiet. — Entspringt er demselben Gebiete, so handelt es sich hauptsächlich um den Vorgang, den man „Assimilation" genannt hat: mit dem sinnlich Gegebenen verwachsen Nachwirkungen von früheren ähnlichen Erfahrungen desselben Sinnes zu einem nur theoretisch auflösbaren Ganzen. Es ist durch geeignete Beispiele leicht nachzuweisen, wie erstaunlich viel man in den direkten Faktor auf solche Weise hineinsieht und hineinhört. Man denke etwa an die Zeichnungen, die, wie z. B. die sogenannte „Treppenfigur", eine doppelte Ausdeutung zulassen,

oder an den Siegelring, dessen eingegrabenes Wappen als hervortretendes Relief gesehen wird, sobald man es bei seitlicher Beleuchtung durch eine Linse betrachtet, die das Ganze umgekehrt erscheinen lässt, oder man denke auch an das Hineinhören bestimmter Melodien in einen blossen Rhythmus. — Für den zweiten Fall, wo die reproduktive Einwirkung aus anderen Sinnesgebieten herstammt, kennen wir schon ein einfaches Beispiel aus der Lesepoesie, nämlich das Hineinhören des akustischen Wohlklangs in das optisch Gegebene. Zu derselben Kategorie gehört auch das Hereinwirken reproduzierter Organempfindungen. Wir stossen hier auf den etwas vieldeutigen Begriff der „Synästhesien“, bei denen, soviel ich sehe, dreierlei auseinandergehalten werden muss. Entweder erlebt man eine wirkliche Empfindung (der durch den Glockenschlag Aufgeweckte hat etwa, während er die Töne hört, eine thatsächliche Lichterscheinung, z. B. das Bild einer aufblitzenden Flamme vor sich). Oder es handelt sich um eine Association, indem man z. B. bei dem Vokal u an ein tiefes Blau denkt. Oder es findet endlich eine Verwachsung statt, wie bei dem Geniessen des Wohlklangs während der stillen Lektüre eines Gedichtes. Der letzte Fall geht uns hier allein an. Er tritt sowohl unter direkter als unter indirekter Kontiguität ein. So ist der „warme“ Eindruck der roten und gelben Farben darauf zurückzuführen, dass diese Farben (Feuer, Sonne) in früheren Erfahrungen häufig direkt von Wärmeempfindungen begleitet waren. Dagegen weisen Ausdrücke wie „grelle Töne“, „schreiende

Farben" auf indirekte Kontiguität hin, da beide Erlebnisse nicht in unmittelbarem Erfahrungszusammenhang stehen, wohl aber mit ähnlichen Gefühlszuständen verbunden sind.

Die beiden bisher auseinandergehaltenen Hauptarten von Verwachsungen der zweiten Gruppe zeigen den bemerkenswerten Unterschied, dass bei Synthesen aus demselben Sinnesgebiet das Hinzutreten anschaulicher Vorstellungsinhalte deutlich nachweisbar ist, während bei der anderen Art von Synthesen das reproduktive Material viel mehr den Charakter des Gefühlsmässigen besitzt. Dagegen stimmen sie darin überein, dass die reproduktiven Faktoren beidemal direkt auf frühere Sinnesempfindungen zurückweisen. — Als dritte Hauptart der hier in Betracht kommenden Verwachsungen wollen wir alle diejenigen Fälle ansehen, wobei das reproduktive Material, wenn wir es uns auf dem Umweg über die Association greifbar zu machen suchen, einen abstrakteren Typus aufweist. Dabei wird nun die Einzelforschung noch viel zu analysieren und zu unterscheiden haben. Jedenfalls handelt es sich aber auch hier, unserer dritten Bedingung entsprechend, überall um das Hineintragen von Gefühlswerten. Man denke etwa an den Eindruck des Vornehmen, Heiteren, Mächtigen, Liebenswürdigen, Wehmütigen, Majestätischen, Milden, Energischen, Eigenwilligen, Ernsten, den wir von Natur- oder Kunstgegenständen empfangen (Köstlins Ästhetik bietet wohl in dieser Hinsicht den grössten Wortschatz dar): allemal wird durch solche Bezeichnungen entweder

unmittelbar auf ein Gefühl hingewiesen oder doch ein geistiger Zustand genannt, der lebhafte Gefühlsregungen mit sich führt. Und auch da, wo letzteres der Fall ist, wird man annehmen müssen, dass wie bei der zweiten Hauptart während der eigentlichen Verwachsung das reproduktive Material überwiegend den Charakter des Gefühlsmässigen besitzt.

Wie ist nun ein solches Einfügen von „höherem geistigen Gehalt“, um das es sich bei der dritten Hauptart handelt, zu denken? Ist das ästhetische Objekt dem Menschenleben entnommen, so vollzieht sich die Einfügung ohne weiteres auf Grund der Bewegungen und Haltungen, die wir als Ausdruck eines Geistigen zu deuten gewohnt sind. Von grösserem Interesse ist der Vorgang da, wo Untermenschliches durch die sogenannte „ästhetische Personifikation“ mit menschlichem Geistesleben ausgestattet wird. Erstens wird hier häufiger als sonst der Umweg über die Association eingeschlagen, die gewöhnlich in Gestalt von Wortvorstellungen eintritt: Ausdrücke wie „Melancholie“ oder „Heiterkeit“ werden einer Landschaft gegenüber viel öfter als selbständige Associationen auftauchen, um dann in ihrer Gefühlswirkung wieder mit dem sinnlichen Eindruck zu verwachsen, als es bei dem Anblick eines heiteren oder melancholischen Menschengesichts der Fall ist. Zweitens können wir hier besser als anderswo zwischen solchen Verwachsungen der dritten Hauptart unterscheiden, die durch eine Ausstrahlung von Vorgängen der zweiten Art, nämlich von Reproduktionen früherer Organempfindungen, ver-

anlasst werden, und solchen, die ohne diese Vermittelung zu dem sinnlich Gegebenen hinzukommen. Den ersten Fall haben wir bei den „kühn“ emporstrebenden Formen der entwickelten Gothik vor uns. Es ist Verwachsungen der ersten Hauptart zu danken, dass das architektonische Ganze in klarer räumlicher Gliederung vor uns steht. Verwachsungen der zweiten Art führen zu dem Eindruck, dass in dieser Raumgestaltung Kräfte vorhanden sind, die in dem Stein nach oben drängen, alle Gegenwirkung der Horizontalen durchbrechend. Eine ganz natürliche Ausstrahlung dieses Eindruckes auf das Gesamtich ist es endlich, wenn das dynamische Nachobendrängen zugleich einen kühnen, energischen Willen zu verraten scheint. Anders verhält es sich bei der „wehmütigen Schönheit“ eines Herbstabends. Hier geben die Formen und Farben keinen Anlass zum Nachklingen solcher Organempfindungen, die an sich geeignet wären, zu einer wehmütigen Gesamtstimmung zu führen, sondern der geistige Eindruck des Wehmütigen rührt von der abstrakten Vorstellung her, dass es mit der Sommerherrlichkeit zu Ende geht.

Ich habe gesagt, das reproduktive Material habe bei der dritten Hauptart von Verwachsungen einen überwiegend gefühlsmässigen Charakter. Wir können die abstrakte Vorstellung des mathematischen Grübelns nicht wirklich in eine Darstellung des Archimedes „hineinsehen“, sondern zur Verwachsung gelangt in der Hauptsache nur die allgemeine Gefühlsstimmung, die ein angestrengtes Nachdenken über solche Probleme

begleitet. Immerhin darf man das Abwechseln von Association und Verwachsung nicht so verstehen, als ob in einem Moment nur die selbständige Association, etwa die Wortvorstellung „angestrengtes Nachdenken“ oder „Abschied des Sommers“ im Bewusstsein wäre, um dann wieder gänzlich der Wahrnehmung des Objektes zu weichen, die nun bloss durch den Gefühlswert der vorausgegangenen Association bereichert wäre. Das wirkliche Erleben ist jedenfalls komplizierter; obschon es bei der Selbstbeobachtung schwerlich gelingen wird, diese verschlungenen Fäden völlig zu entwirren, werden wir doch annehmen müssen, dass zwischen dem Extrem, wo das Bewusstsein ganz von dem Objekt abgelenkt ist und dem Zustand, wo das aufmerksam betrachtete Objekt nur Gefühlsstimmungen eingesaugt hat, mancherlei Zwischenstadien bestehen, Zwischenstadien, wo trotz der vorherrschenden Versenkung in das Objekt, die Grundbedingung der ästhetischen Anschauung ist, doch allerlei Schatten oder Zipfel von selbständigen Vorstellungen auftauchen, oder wo umgekehrt, trotz der beginnenden Ablenkung vom Objekt, der Reiz seiner Gegenwart noch weiter wirkt.

Derartige Zwischenstadien scheinen mir nun besonders auch da häufig angenommen werden zu müssen, wo wir den symbolischen Gehalt eines ästhetischen Objektes geniessen. Das Wort Symbol, das in der deutschen Ästhetik eine wichtige Rolle gespielt hat (man vgl. Volkelts „Symbol-Begriff“, 1876), ist allerdings sehr vieldeutig. Man kann schliesslich jedes Hinweisen von einem Gegebenen auf etwas nicht Ge-

gebenes als symbolisch bezeichnen: das geschriebene Wort ist ein Symbol des gesprochenen, das gesprochene ein Symbol der zu ihm gehörenden Vorstellung, das Erinnerungsbild ein Symbol des sinnlich Erlebten. Von der ästhetischen Symbolik wird man verlangen müssen, dass das sinnlich Gegebene über dem, worauf es hinweist, nicht zu etwas an sich Gleichgiltigem herabsinken dürfe, wie es etwa das geschriebene Wort ist; damit hängt die weitere Forderung zusammen, dass der symbolische Gehalt als etwas überwiegend Gefühlsmässiges mit dem sinnlich Gegebenen verwachsen könne (das unbestimmt „Ahnungsvolle“ der ästhetischen Symbolik). Im übrigen ist der Gebrauch des Wortes aber auch innerhalb des Ästhetischen noch sehr umfassend. Wie mir scheint, sind zwei Hauptbedeutungen besonders wichtig. Das nicht Gegebene, worauf das sinnlich Mitgeteilte hindeutet, ist in dem einen Fall das Seelische, das durch ein Körperliches, im anderen Fall das Allgemeine, das durch ein Einzelnes repräsentiert wird. Die erste Bedeutung beschränkt sich dann gewöhnlich auf thatsächlich unbeseelte Objekte, denen wir nur in der ästhetischen Betrachtung ein seelisches Innenleben beilegen, und fällt insofern mit der „ästhetischen Personifikation“ zusammen. Dass hierbei das Auftauchen selbständiger Wortvorstellungen nach meinem Dafürhalten eine grössere Rolle spielt als bei der Darstellung des Menschen, ist schon erwähnt worden. Bei der zweiten Hauptbedeutung ist wieder zwischen dem Hinweis auf den Individual-Begriff und der Repräsentation des

Gattungsmässigen zu unterscheiden. Wenn Rietschel Schiller und Goethe so darstellt, dass Goethe den Lorbeerkranz mit ruhiger Sicherheit hält, wie ein mühelos errungenes Göttergeschenk, während Schiller ihn mit einer energischeren Gebärde ergreift, so weist hier die Einzelbewegung symbolisch auf die Individualbegriffe hin, die wir uns von den beiden Dichtern gebildet haben. Würde man dagegen in denselben Gebärden auch eine Hindeutung auf jenen früher besprochenen allgemeinen Gegensatz von harmonischen und Kampfnaturen sehen wollen, so hätte man damit eine auf das Gattungsmässige gehende Symbolik vor sich. Das am häufigsten angeführte Beispiel für die letztere Form ist Faust als Repräsentant des strebenden Menschengeistes.

Ich glaube nun, dass sich bei solchen symbolischen Beziehungen oft Bewusstseinszustände einstellen, die man weder als reine Verwachsungen noch als blosse associative Verknüpfungen bezeichnen kann, weil die bewegliche Psyche sich bald diesem, bald jenem Stadium annähert, so dass sich das Hin und Her zwischen Association und Verwachsung, das wir beim poetischen Vergleich mit einiger Sicherheit feststellten, zu schnell und unregelmässig abspielt, um in der Selbstbeobachtung eingefangen werden zu können. Man denke etwa an Zolas grossartige Schilderung des führerlosen, nach Westen rasenden Militärzuges, durch die symbolisch auf den Zusammenbruch im siebziger Krieg hingewiesen wird. Da kann man wohl theoretisch sondern zwischen der Erkenntnis der Beziehung, den damit

auftauchenden Associationen, die ihre sinnliche Gewalt durch das Nachwirken des eigentlich Dargestellten empfangen, und den Augenblicken, wo der Leser wieder ganz in der Vorstellung dieses thatsächlichen Geschehens aufgeht; aber den schnellen Wechsel der psychischen Zustände im einzelnen festzuhalten, wird kaum gelingen. Immerhin möchte ich auf eine Erlebnisweise besonders aufmerksam machen, die ich in dem bisher Bemerkten schon angedeutet habe. Es kann vorkommen, dass eine Umkehrung der gewöhnlich im ästhetischen Genuss bestehenden Verhältnisse eintritt, indem nämlich nicht mehr die reproduktiven Faktoren dienend in die herrschende Anschauung eintreten, sondern die Vorherrschaft den Associationen zufällt, die aber durch die doch noch fortbestehende Anschauung bereichert werden. Obgleich man dann nicht mehr in der vollen ästhetischen Betrachtung begriffen ist, bleibt doch der Gesamtzustand des Bewusstseins ein ästhetischer Genuss. So verhält es sich oft, wenn wir eine geschickte Allegorie lesen, wie die von dem Manne, der nur durch einen bedenklich losen Strauch vor dem Hinabstürzen in den Rachen eines Ungeheuers geschützt wird und trotzdem im stande ist, die Beeren zu geniessen, die auf dem Strauche wachsen. Solange uns die zu einem allegorischen Zusammenhang aneinandergefügten symbolischen Beziehungen vorwiegend beschäftigen, tritt natürlich der direkte Inhalt der Erzählung zu sehr in den Hintergrund, um den Anforderungen des specifisch ästhetischen Geniessens zu entsprechen — wir treiben in der Hauptsache ein dem

Rätsellösen verwandtes Verstandesspiel. Dennoch wird das Wohlgefallen an Rhythmus und Reim, sowie der Gefühlsschatz der erzählten Begebenheit in das Verstandesspiel hineinwirken und ihm einen mehr oder weniger ästhetischen Charakter verleihen. Ebenso deutlich kann man diese Umkehrung des gewöhnlichen Verhaltens bei der ästhetischen Personifikation nachweisen. Wenn mich der schöne Herbstabend wehmütig anmutet, weil der Gedanke an das Scheiden des Sommers dienend hereinwirkt, so verhalte ich mich specifisch ästhetisch im Sinne der ästhetischen Anschauung. Wenn ich dagegen bei demselben Anblick die angeregten Vorstellungen vom Scheiden und Abschiednehmen mehr in den Vordergrund treten lasse, so nähere ich mich der künstlerischen Produktion des Lyrikers an, ohne darum, solange der sinnliche Eindruck mit seiner Schönheit in diese aufkeimende Lyrik hineinwirkt, gänzlich aus der ästhetischen Anschauung herauszutreten.

Zum Schluss sei noch darauf hingewiesen, dass für die ästhetische Personifikation die zweite Hauptart, wobei mit dem sensorischen Faktor Reproduktionen aus anderen Sinnesgebieten verwachsen, sehr wichtig ist, und zwar, ganz abgesehen von ihrem hervorragenden Gefühlswert, schon darum, weil so das Objekt mit Daten ausgestattet wird, die sich nur in einem beseelten Körper zusammenfinden. Volkelt hat nun in seinem Aufsatz „Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung“ (Ztsch. f. Philosophie, 1896) betont, dass die ästhetische Personifikation nicht überall den Umweg

über solche Verwachsungen einschlagen müsse, und wir haben auch schon die „wehmütige“ Schönheit eines Herbstabends als Beispiel für eine Personifikation angeführt, die nicht erst von der zweiten Hauptart der Verwachsungen ausstrahlt. Obgleich ich demzufolge im Prinzip mit Volkelt übereinstimme, möchte ich doch hervorheben, dass mir seine Ansicht, wonach bei der „symbolischen Beseelung“ der Musik das „leibliche Mitempfinden“ entbehrt werden könne, nicht haltbar erscheint. Allerdings, soweit dabei die Analogie gefühlvoller Stimmäusserungen mitwirkt, bedarf es keiner Verwachsungen der zweiten Hauptart. Sofern es sich aber um den Eindruck des stürmischen Vorwärtsdrängens, der sanften Beruhigung, des heftigen oder jubelnden Emporstrebens u. s. w. handelt, haben wir einen ganz ähnlichen Fall wie bei der Beseelung optischer Formen vor uns: die Melodie verdankt es Verwachsungen der zweiten Hauptart, dass sie als Bewegung erscheint, und erst von den verschiedenen Bewegungstendenzen aus erfolgt jene Ausstrahlung auf seelische Strebungen, die Schopenhauer veranlasst hat, in der Musik ein direktes Analogon des metaphysischen Willens zu sehen.

Viertes Kapitel.

Das ästhetische Urteil.

1. Die bewusste Beziehung zwischen psychischen Inhalten, die in dem ästhetischen Urteil zu Tage tritt, steht zu dem, was wir als ästhetisches Geniessen bezeichnen, in einem ähnlichen Verhältnis wie die selbstständige Ideenassociation. Keiner der Urteilsakte, die sich beim Anschauen des ästhetisch Wirksamen einstellen, ist an sich ein ästhetischer Genuss; aber viele unter ihnen führen Gefühlswerte mit sich, die, nachwirkend und mit der Anschauung verwachsend, den ästhetischen Genuss erhöhen können. Auch der am Schlusse des vorigen Kapitels erörterte Grenzfall ist hier abermals anzutreffen: wenn wir bei dem Urteile verweilen und so dem Erkenntnisakt die Vorherrschaft über das Bewusstsein überlassen, dabei aber doch dem anschaulichen Reiz des Objekts nicht ganz entzogen sind, so tritt ein halb ästhetischer Zustand ein, der immer noch bedeutend weiter in unser Gebiet hineinreicht als z. B. ein Gespräch, das durch die Klänge einer angenehmen Musik in seinem Stimmungscharakter beeinflusst ist.

Was für Urteile sind nun von der Psychologie des ästhetischen Geniessens hauptsächlich in Erwägung zu ziehen? Drei Beispiele mögen die Beantwortung dieser Frage einleiten. 1. Ich denke beim Betrachten einer Darstellung des Abendmahles: „der Mann da ist Judas; er hat offenbar im Zusammenschrecken das Salzfass umgeworfen“. 2. Ich rufe aus: „dieses Lied gefällt mir; es stimmt mich heiter“. 3. Ich sage: „diese Landschaft ist vortrefflich gemalt; das ist der vollkommene Typus eines pfiffigen Bauern“.

Sehen wir uns diese Beispiele näher an, so bemerken wir sofort, dass No. 2 und 3 enger zusammengehören; sie enthalten Werturteile, die nur darin von einander abweichen, dass einmal die subjektive Wirkung des Wertvollen, das andere Mal der objektive Wert selbst festgestellt wird. Im ersten Fall dagegen handelt es sich um Urteile, die einfach dem Verständnis des gegebenen Inhaltes dienen. Sie mögen hier der Bequemlichkeit wegen als „Verständnis-Urteile“ bezeichnet werden. Ihr Unterschied vom Werturteil tritt dem zweiten Beispiel gegenüber besonders deutlich hervor. Dagegen sind sie von Beispielen der dritten Art nicht immer gleich leicht zu trennen. Denn die Konstatierung eines objektiven Wertes enthält häufig nur indirekt einen Hinweis auf die Thatsache der Werthaltung, und umgekehrt kann ein Urteil, das zunächst nur dem Verständnis des Inhaltes dienen soll, zugleich einen objektiven Wert konstatieren. Die Aussage: „das ist der Montblanc“ kann eine blosse Aufklärung sein; sie kann aber auch be-

deuten: „da schauen Sie hin, das ist die Hauptsache an der ganzen Aussicht“.

Der Überschrift dieses Kapitels nach können nun die blossen Verständnis-Urteile nicht den eigentlichen Zweck unserer Erörterung bilden; denn unter „ästhetischen“ Urteilen versteht man allgemein nur die „Beurteilungen“ ästhetischer Werte, nicht sonstige durch die ästhetische Anschauung veranlasste bewusste Beziehungen. Immerhin wird es sich empfehlen, der Behandlung unseres Hauptthemas einige Bemerkungen über die Verständnis-Urteile voranzustellen.

Vor allem ist darauf hinzuweisen, dass die Verständnis-Urteile für einen grossen Teil des ästhetischen Gebietes völlig unentbehrlich sind; und zwar bedarf es dabei nicht nur eigener Überlegung, sondern in sehr vielen Fällen auch fremder Belehrung, um den vollen Genuss zu ermöglichen. Hierüber ist schon in dem vorigen Kapitel genug gesagt worden. — Aber nicht bloss als Voraussetzung des Geniessens ist das Verständnis-Urteil von Wichtigkeit; es trägt auch selbst durch die ihm anhaftenden Gefühlswirkungen zum ästhetischen Geniessen bei. Dies leistet es in doppelter Hinsicht: einmal dadurch, dass der Inhalt des Urteils unter Umständen die allgemeine Gefühlswirkung bereichert, zweitens durch die Befriedigung des Erkenntnisdranges, die dem vollzogenen Urteils-Akte anhaftet.

In ersterer Hinsicht verhält sich das Verständnis-Urteil wie die Ideenassociation, oder genauer gesagt: beide wirken nicht nur ähnlich, sondern in vielen

Fällen auch gemeinsam. Als viel getadeltes Extrem einer solchen Wirkung kann man die früher so beliebten Gemälde anführen, welche bekannte poetische Situationen, z. B. Hero vor Leanders Leiche, Seni vor dem ermordeten Wallenstein u. dgl. illustrierten. Der Tadel war dann berechtigt, wenn die malerischen Qualitäten des Bildes ungenügend waren, sodass das Hauptverdienst an der Wirkung nicht dem Maler, sondern der Erinnerung an die Dichtung zugeschrieben werden musste. Die Gegner solcher „poetischer" oder „litterarischer" Einflüsse beim Betrachten von Werken der bildenden Kunst übersehen aber leicht, dass schliesslich doch jedes grosse Kunstwerk auch auf den Intellekt wirkt und aus dieser Wirkung Vorteil zieht. Schätzt man die bildende Kunst nur nach der technischen Bewältigung von Farben- und Formproblemen, so ist es um ihre soziale, sittliche und religiöse Bedeutung geschehen und damit auch um einen ausserordentlich wichtigen Teil ihrer ästhetischen Bedeutung.

Zweitens darf eine psychologische Ästhetik auch die Lust an der gewonnenen Erkenntnis nicht übersehen, die von dem Verständnis-Urteil aus in die ästhetische Anschauung eindringt. Meinong nennt in seinen „Untersuchungen zur Wert-Theorie" (1894, S. 36 f.) diese Lust ein „Wissensgefühl" im Gegensatz zu den dem Inhalt entspringenden „Wertgefühlen". Sie beruht auf der Freude an der intellektuellen Besitzerweiterung und ausserdem, wenn es sich um eine selbstgefundene, nicht bloss mitgeteilte Erkenntnis handelt, zugleich auf dem angenehmen Gefühl, ein

Stadium psychischer Hemmung siegreich überwunden zu haben. Trotz des gänzlich ausserästhetischen Ursprungs kann sie einen ästhetisch wirksamen Faktor bilden, sobald sie mit dem herrschenden Vergnügen der Anschauung zur Verwachsung gelangt. Dies gilt nun allerdings in beträchtlicherem Masse von den gröberen Formen des ästhetischen Geniessens als von den feineren. Ein gutes Beispiel dafür bilden die Urteile des Wiedererkennens, auf die ich in den „Spielen der Menschen" verwiesen habe. „Unter den Besuchern eines berühmten Aussichtsberges besteht für neun Zehntel der hauptsächliche Genuss in dem Wiedererkennen der Bergspitzen, Ortschaften, Schlösser etc., die das Panorama erschliesst." Das ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob ein Teil der Schönheit hierin bestände, denn die Schönheit hat ihre Grundlage schliesslich immer in den sinnlichen Faktoren. Aber ästhetisch wirksamer können die geschauten Formen durch die logische Bestimmung allerdings werden, indem die Freude über die gewonnene Erkenntnis mit dem Genuss des Anblicks verwächst. — Etwas höher hinauf dringt die Freude an dem gelösten Rätsel, die mit dem Betrachten eines allegorischen Kunstwerkes verknüpft ist. „Die Allegorie", sagt Bornemann in seinem lehrreichen Vortrag über die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche (1899), „ist volkstümlich wie ein leichtes Rätsel. Zunächst nur für die Eingeweihten verständlich, ist sie eine Probe, ob man auch hinter einem Schleier die Wahrheit zu entdecken vermag; es hat einen gewissen Reiz, in

dieses Helldunkel einzudringen.“ Hier wird nun allerdings häufig jene Umstülpung eintreten, wobei das Verstandesspiel im Vordergrund des Bewusstseins steht und das Anschauliche nur noch eine dienende Stellung einnimmt. Wenn aber die allegorische Bedeutung einen kräftigen Gefühlswert besitzt (die „Trockenheit“ ist kein unvermeidliches Merkmal der Allegorie), so kommt doch auch das wahrhaft ästhetische Verhalten zu seinem Recht, und die Lust am gelösten Rätsel schmiegt sich als unterstützender Faktor dem Genuss des Kunstwerkes an. So ist es bei Uhlands „wundermildem Wirte“ oder bei den prächtigen Schlussversen von Schillers „Pegasus im Joche“ sehr gut möglich, die Lust an der durchschauten Beziehung mit einem vollen Miterleben des direkt Gebotenen zu vereinigen. — Am feinsten wirkt endlich die Lust am Erkennen in dem Verständnis von kausalen Beziehungen (Kausalität im weitesten Sinne genommen), wie es ganz besonders in der Poesie und innerhalb derselben wieder am meisten beim Drama hervortritt. Riehl hat den Versuch gemacht, das, was Hildebrand in der bildenden Kunst vom Räumlichen fordert, auf das Zeitliche in der Dichtkunst zu übertragen. Vielleicht würde es sich auch lohnen, ähnlich mit den kausalen Verhältnissen zu verfahren; denn wenn wir von der Poesie verlangen, „dass sie die inneren Zusammenhänge der geschilderten Begebenheiten aufdeckt und uns die Macht der Kausalität in einem reinlicheren, geordneteren Bilde zeigt, als es die verwirrende Mannichfaltigkeit der Realität vermag“ (Spiele der Menschen, S. 192), so ist die

Analogie kaum zu verkennen. Jedenfalls aber haben wir hier Erscheinungen vor uns, bei denen die Lust am Erkennen auch in das feinere ästhetische Geniessen einzugreifen vermag.

2. Wir gelangen nun zu den „ästhetischen Urteilen" im eigentlichen Sinne des Wortes, die wir als Werturteile erkannt haben. Ehe wir aber dieses Gebiet zu beschreiten wagen, müssen wir einen Augenblick die Warnungstafel berücksichtigen, die vor dem Eingang aufgestellt ist, um dem Psychologen den Zutritt zu verwehren. Die Psychologie, so hört man häufig sagen, lasse sich eine unerlaubte Grenzüberschreitung zu schulden kommen, wenn sie Wertgesichtspunkte und normative Elemente in ihre Betrachtungen einmische. Mit der Frage des Berechtigten und Unberechtigten, z. B. des „guten" und „schlechten" Geschmackes, habe sie nichts zu thun, und die Aufstellung von Normen sei ihr durchweg zu untersagen. Dieser Auffassung hat vor kurzem Jonas Cohn beredten Ausdruck verliehen in seiner „Allgemeinen Ästhetik" (1901), einem beachtenswerten Werke, das in den ersten Partien dieses Buches leider nicht mehr benützt werden konnte. — Ich bin nun weit davon entfernt, zu behaupten, dass die Psychologie dem Wertproblem in jeder Hinsicht gerecht werden könne; das scheint mir vielmehr ohne metaphysische Bestimmungen überhaupt nicht möglich zu sein. Dagegen halte ich es für verfehlt, wenn man dem empirischen Seelenforscher aus diesem Grunde über-

haupt den Eintritt in das Reich der Werte verbietet. Ganz so streng ist die Absperrung freilich auch nicht gemeint. So sagt Cohn zwar zuerst, dass die Psychologie Wertunterschiede so wenig kenne wie die Körperwissenschaft, was buchstäblich genommen zweifellos falsch ist; er fügt aber gleich darauf hinzu (S. 11), dass sie doch ein Recht habe, sich mit den gefundenen Wertungen zu beschäftigen, bloss müsse sie sich darauf beschränken, die Wertungen als gegebene Thatsachen zu untersuchen, zu beschreiben und kausal zu erklären. Man darf also doch in den Garten hinein, wenn man nur verspricht, auf den Wegen zu bleiben und nichts abzupflücken. Immerhin würde auch so von der Aufstellung normativer Bestimmungen in einer psychologischen Ästhetik keine Rede sein können, und hiergegen möchte ich Einspruch erheben.

Vor allem ist auf die Thatsache zu verweisen, dass man normative Ästhetik treiben kann, ohne das rein theoretische Gebiet der Psychologie überhaupt zu verlassen. Man muss nämlich (in einem andern Sinne als Kant) zwischen einer kategorischen und einer hypothetischen Normation unterscheiden. Die kategorische Normation besteht in der direkten Aufforderung an andere, sich so oder so zu verhalten und bedeutet zweifellos ein Hinausgehen über das bloss Theoretische. Die hypothetische Normation dagegen ist formell rein theoretisch gehalten und kann es auch materiell sein. Denn sie beruht darauf, dass man die Thatsache gewisser Bewertungen anerkennt und nun auf Grund seiner wissenschaftlichen — in unserem Fall psycho-

logischen — Untersuchungen zu dem Resultat kommt: wenn man sich den Genuss dieses Wertes verschaffen will, so muss man sich so oder so verhalten. Es kommt natürlich häufig genug vor, dass dabei doch der Wunsch mitwirkt, andere Geister in der angegebenen Richtung zu beeinflussen. Notwendig ist das aber bei der hypothetischen Normation keineswegs, denn man kann eine solche auch in Hinsicht auf Ziele aussprechen, deren Verwirklichung man persönlich gar nicht wünscht; darin liegt der beste Beweis für das Verharren in einer rein theoretischen Betrachtungsweise. So kann ich etwa sagen: „wenn eine Allegorie als solche ästhetischen Wert haben soll, wird aus psychologisch begreiflichen Gründen dem allegorischen Sinne selbst eine kräftige Gefühlswirkung zukommen müssen" — ohne dass ich mich selbst im geringsten für das Zustandekommen guter Allegorien interessiere.

Mit dieser schüchternen Handhabung einer bloss hypothetischen Normation wird sich jedoch der Psychologe nicht zu begnügen brauchen. Es ist richtig, dass die kategorische Normation eine Überschreitung des rein theoretischen Gebietes bedeutet; damit ist aber noch lange nicht gesagt, dass eine solche Gebietsüberschreitung unberechtigt sei. Es handelt sich in der Psychologie wie in der Ästhetik um den menschlichen Geist. Dem menschlichen Geist gegenüber kann man sich theoretisch oder praktisch verhalten. Theoretisch, indem man darauf ausgeht, eine klare und deutliche Kenntnis von seinem Wesen und seinen Gesetzen zu erlangen. Dieser Aufgabe dient die Wissen-

schaft der Psychologie. Praktisch beschäftigt man sich mit dem menschlichen Geist, wenn man ihn irgendwie beeinflussen will. Dies geschieht zum Teil dadurch, dass man Forderungen an ihn stellt. Ein solches Aufstellen von Forderungen ist an sich niemals Wissenschaft; es kann aber durch wissenschaftlich festgestellte Überzeugungen begründet sein. Wissenschaftlich begründete Forderungen finden sich z. B. in der Ethik, der Pädagogik und in der Ästhetik. Die wissenschaftliche Begründung kann dabei empirisch-psychologisch, sie kann aber auch metaphysisch oder erkenntnistheoretisch sein. Soweit sie metaphysisch oder erkenntnistheoretisch ist, hat die Psychologie direkt nichts mit ihr zu thun; soweit sie aber auf empirischer Psychologie beruht, möchte ich wissen, wer mehr zu einer solchen kategorischen Normation berechtigt ist als eben der Psychologe. Wenn Kraepelin durch psychologische Untersuchungen die Bedingungen der Überbürdung ermittelt zu haben glaubt, — warum soll er dann darauf verzichten, selbst die praktischen Forderungen in kategorischer Form zu erheben, die sich aus seinen Resultaten ergeben? Gewiss, er überschreitet damit die Grenzen der rein theoretischen Wissenschaft; aber warum soll diese Grenzüberschreitung unberechtigt sein? Ebenso verhält es sich in der Ästhetik. Die Hauptaufgabe des Psychologen wird allerdings darin bestehen, die ästhetischen Wertungen rein theoretisch zu untersuchen und zu erklären. Soweit er es aber durch die Mittel seiner Wissenschaft begreiflich zu machen vermag, auf welche

Weise ein Wertvolles erreicht werden kann und welche Fehler man dabei vermeiden muss, darf er auch die Forderungen stellen, die sich aus seinen Untersuchungen ergeben. — Weiter möchte ich hier die Streitfrage nicht verfolgen. Eine eindringendere Untersuchung hätte sich vor allem damit zu beschäftigen, wie die unbezweifelbare Thatsache wirkt, dass die Psychologie genau genommen nicht angeben kann, warum wir innerlich berechtigt sind, etwas zu fordern, sondern nur, warum wir uns dazu für berechtigt halten und fühlen müssen. Nach meiner Meinung muss sich die empirische Wissenschaft mit dem letzteren begnügen, da das innerliche Berechtigtsein entweder gar nicht oder doch nur metaphysisch begründet werden kann.

Die Untersuchung der Werturteile wurde in dem letzten Jahrzehnt besonders durch die Arbeiten von Meinong und Ehrenfels, zu denen neuerdings die ausgezeichnete Abhandlung von Reischle über „Werturteile und Glaubensurteile“ (Halle, 1900) gekommen ist, mächtig gefördert. Für meine Zwecke werden die folgenden Feststellungen genügen. Jedes Neuurteil „hat“ Wert, sofern es in der früher geschilderten Weise eine intellektuelle Besitzerweiterung bedeutet. Viele Urteile „haben“ Wert, sofern ihr Inhalt mit Lust verknüpft ist. Werturteile sind dagegen nur solche Erkenntnisakte, die einen Werth „konstatieren“. — Haben wir so die Werturteile von anderen Urteilen unterschieden, so dürfen wir sie zweitens auch nicht mit der blossen Werthaltung verwechseln; denn da für uns ein Urteil in der be-

wussten Beziehung von Vorstellungsinhalten besteht, so können wir z. B. in der Thatsache, dass ein Kind seine Mutter allen anderen Personen vorzieht, noch kein Werturteil erblicken. — Was ist aber nun ein solcher Wert, der durch ein Werturteil festgestellt wird? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht ohne Schwierigkeit. Und zwar handelt es sich dabei um die Aufgabe, die Einschränkung und Erhöhung des Wertbegriffes gegenüber dem bloss Lustbereitenden, die bei näherer Untersuchung sofort ins Auge fällt und uns auf die früher erwähnte Unterscheidung des ästhetisch Wirksamen und Wertvollen führt, psychologisch verständlich zu machen.

Die loseste Bestimmung des Wertbegriffes, bei der man aber nicht gut stehen bleiben kann, haben wir in der Lehre Aristipps vor uns: Wertvoll ist jede „Einzellust", d. h. jedes einzelne überwiegend lustbetonte Erlebnis. Würde man sich hiermit begnügen (vgl. o. S. 130 die Beispiele unter No. 2), so würde in unserem Gebiet das ästhetisch Wertvolle genau so weit reichen wie das ästhetisch Wirksame, ja in gewissem Sinne noch weiter, da wir ja bei dem ästhetisch Wirksamen doch vorwiegend an das allgemein Wirksame denken. Unser natürliches Gefühl sagt uns aber unmittelbar, dass hier Einschränkungen nötig sind. Diese Einschränkungen kommen von verschiedenen Seiten her.

Erstens finden wir, dass sich für den Begriff des Wertvollen eine allerdings sehr bewegliche untere Grenze ergiebt, sobald man das Verhältnis des Wertes

zur Willensseite ins Auge fasst. Man kann das vielleicht am deutlichsten bei der Bestimmung des materiellen Wertes erkennen. Es giebt Dinge, deren Besitz uns nicht absolut gleichgiltig wäre, für die wir uns aber doch nicht ohne weiteres entschliessen würden, etwas zu zahlen. Der materielle Wertbegriff, soweit er nur in Hinsicht auf das Individuum bestimmt wird, hängt dann davon ab, ob der in Aussicht stehende Genuss gross genug erscheint, um das Individuum zu einem Geldopfer zu veranlassen. Verallgemeinert man diese Erkenntnis, so sieht man, dass überhaupt „wert" genau genommen so viel wie „eine Leistung", „ein Opfer wert" bedeutet. Das zeigt sich in Ausdrücken wie „der Mühe wert", „beachtenswert", „begehrenswert". Die Lust des Wertvollen muss schon so beträchtlich sein, dass man ihr zu Liebe eine grössere oder kleinere Anstrengung auf sich nimmt, und sei es nur die der „Beachtung", d. h. der Zuwendung der Aufmerksamkeit. So würde für mich der Berührungsreiz eines weichen Atlasstoffes schon darum nicht „wertvoll" sein, weil die Aussicht auf die zu gewinnende Lust in den meisten Fällen nicht hinreichen würde, um mich zum wirklichen Wollen des Erlebnisses zu veranlassen; für Richard Wagner dagegen muss der Genuss solcher Berührungsreize entschieden etwas individuell Wertvolles dargestellt haben.

Eine zweite Beschränkung erhält der Begriff des Wertes durch die Rücksicht auf die faktische Allgemeinheit seiner Schätzung. Wenn ich etwas ohne besonderen Zusatz als wertvoll anerkenne, so meine

ich gewöhnlich nicht, dass es speciell für mich, sondern dass es für die grosse Mehrzahl der Menschen wertvoll sei. Dass hierdurch auch im ästhetischen Gebiet so manche rein persönliche Wertung ausgeschaltet wird, braucht nicht an Beispielen erläutert zu werden. Immerhin mag an dieser Stelle betont werden, dass sich, wie jetzt wohl die meisten Psychologen anerkennen, das Angenehme in der faktischen Allgemeinheit seiner Bewertung von dem Schönen höchstens durch ausgebreitetere und gleichmässigere Geltung unterscheidet, nicht etwa umgekehrt durch einen individuelleren, subjektiveren Charakter. Ausserdem ist zu bemerken, dass sich in die faktische Allgemeinheit sehr leicht Wirkungen einer normativen Allgemeinheit einschleichen, so z. B. wenn man einschränkend sagt: „jeder vernünftige Mensch hält das für wertvoll"; denn dieser Satz enthält dem Sinne nach die Aufforderung, sich so zu verhalten, wie es die vernünftigen Menschen thun.

Und nun gelangen wir zu denjenigen Verengerungen des Wertbegriffs, bei welchen wir thatsächlich auf Normen und Postulate stossen. Für den Psychologen ergeben sich solche Postulate aus der wertenden Vergleichung der Wertungen. Und zwar handelt es sich dabei sowohl um die vergleichende Einschätzung der wertvollen Objekte, als auch um die vergleichende Prüfung der wertenden Subjekte. Ich beginne mit der Vergleichung der objektiven Werte. Da es verschiedene Grade der Befriedigung giebt, kennen wir auch verschiedene Grade

des Wertvollen. Schon Aristipp hat sich der daraus folgenden Einschränkung nicht entziehen können. Betrachten wir die Lust in ihrer Vereinzelung, so wird dabei zunächst nur das Anwachsen oder Abnehmen dieses Gefühls in Betracht kommen: die Freude an einem schönen Ton wird intensiver, wenn er leise anfangend allmählich anschwillt, um dann wieder zu verklingen. Ferner wird das Vergnügen innerhalb gewisser Grenzen wertvoller sein, wenn es länger dauert, oder sich öfters wiederholen kann. Besonders wichtig für die Abmessung von Werten ist endlich neben der Stärke und Dauerhaftigkeit der Lust ihr Verhältnis zu etwa hinzukommender Unlust. Eine an sich starke Lust kann mit Unlust gemischt sein, oder es kann ihr Unlust notwendig folgen. Auch hierdurch entstehen Unterschiede in der Schätzung des Wertvollen.

Bis jetzt haben wir nur davon gesprochen, dass es Grade des Wertvollen gebe, weil es Grade der Befriedigung giebt. Damit ist natürlich die angedeutete Einschränkung noch nicht vollzogen; denn an sich sind ja auch die niedrigeren Stufen der Voraussetzung nach positiv wertvoll. Nun veranlasst uns aber die Verschiedenheit der Befriedigung zur Vergleichung, sodass wir Werturteile über diese verschiedenen Stufen des Wertvollen fällen, d. h. die verschiedenen Werte werden hinsichtlich ihres Grades noch einmal gewertet. Hierdurch erleiden, indem das Urteil Unlust mit sich führt, die geringeren Wertstufen eine Einbusse, oder sogar eine völlige Entwertung. Mit Recht erklärt ein Sprichwort das Bessere für des Guten Feind; denn

wer den höheren Wert und die grössere Befriedigung kennt, dem wird die positive Lust an dem geringeren Wert durch den unlustvollen Gedanken an das, was ihm fehlt, abgeschwächt oder vernichtet werden. Wir stossen hier auf den Begriff der Norm und des Ideals: der höchste Grad von Befriedigung, den wir entweder aus Erfahrung kennen oder uns in der Phantasie ausmalen, wird zu dem Massstab, den wir an die Erscheinungen anlegen, die dem betreffenden Gebiet angehören. Jener höchste Grad erscheint dann als das vollkommen und eigentlich Wertvolle, während die geringeren Grade, soweit sie überhaupt noch genügende Lust bieten können, nur relativ wertvoll sind. Diese Einschränkung wird aber da am stärksten ausfallen, wo wir voraussetzen können, dass das Objekt eben zu dem Zweck geschaffen ist, uns eine möglichst vollkommene Befriedigung zu gewähren. Denn dann kommt zu der Unlust über den Abstand von der Norm oder dem Ideal auch noch die Unlust über den verfehlten oder nicht genügend verwirklichten Zweck hinzu. Daher sind wir der Kunst gegenüber in vielen Beziehungen kritischer als der Natur gegenüber. Wer nicht daran gewöhnt ist, die Natur wie ein Kunstwerk anzusehen, der wird sich kaum bei dem Gedanken antreffen, dass an diesem schönen Baum einer der Äste zu weit vorsteht, oder dass bei jener schönen Berglinie ein energischeres Abbrechen erwünscht wäre.

Haben wir es hierbei mit Forderungen zu thun, die sich direkt an das Objekt richten, so ist der andere Fall etwas komplizierter. Wir gelangen dabei zu Be-

wertungen, denen man nicht eine faktische, sondern eine normative Allgemeinheit zuschreibt, weil ihre Anerkennung von jedem Menschen gefordert wird. Wir behaupten dann nicht, dass etliche oder viele oder alle thatsächlich so urteilen, auch nicht, dass alle so urteilen müssen, weil dieses Verhalten den allgemeinen Bedingungen der Menschennatur entspringt, sondern wir stellen die Forderung auf, dass alle so urteilen sollen (vgl. Reischle, a. a. O. S. 60). Das Urteil, dass die Wahrheit der Lüge vorzuziehen sei, bedeutet nicht nur, dass man (wenigstens bei anderen) ziemlich allgemein die Wahrhaftigkeit hochschätzt, sondern es hat auch den Charakter des Imperativs: ein jeder soll auf solche Weise werten. Fragt man sich, wie man als Psychologe diese Werturteile von Forderungscharakter auffassen soll, so kommt man zu folgendem Ergebnis. Der Begriff der Norm ist uns schon bei der vorausgehenden Verengerung des Wertgedankens begegnet. Dort bedeutete er einen Massstab, den wir an das Objekt anlegen, und war begründet auf dem wertenden Vergleichen von Wertgegenständen. Hier bedeutet die Norm eine Forderung, die an das Subjekt gestellt wird, und ist begründet auf einem wertenden Vergleichen der wertenden Personen. Man nehme ein Beispiel aus dem zunächstliegenden Gebiet der sittlichen Werte. Unzählige Menschen ziehen ein reichliches Leben, das durch schlaue, dem Strafgesetz ausweichende Überlistungen der Mitmenschen ermöglicht wird, einer weniger reichlichen, aber durchaus „reellen“ Lebensführung vor. Einer Minderzahl dagegen wäre es

ihrer Natur nach unmöglich, zu solchen Mitteln zu greifen. Fragen wir uns nun, welche Art von Persònen uns in dieser Hinsicht mehr befriedigt, oder mit andern Worten, suchen wir die wertenden Subjekte selbst wieder zum Gegenstand eines Werturteils zu machen, so ziehen wir aus zum Teil erkennbaren Gründen die Minderzahl vor. Wir müssen zwar anerkennen, dass bei der Mehrzahl die umgekehrte Bewertung faktisch stattfindet; aber indem wir die so fühlenden und wollenden Personen geringschätzen, kommen wir zu dem Verlangen: man soll nicht so werten. Von da wird dann die Entwickelung in der Richtung weitergehen, dass auch das Objekt selbst als wertlos angesehen wird, sei es, dass es sich nur um eine Ausdehnung der sprachlichen Bezeichnung handelt, sei es, dass thatsächlich für den, der von Natur zu der verurteilten Wertung neigt, der Gedanke an die negative Einschätzung seiner Person genügende Unlust mit sich bringt, um in seinen eigenen Augen das zunächst Wertvolle zu entwerten. Der Unterschied gegenüber der anderen Art von Postulaten bleibt aber doch bestehen: dass manche Tiere vollkommenere Vertreter ihrer Gattung sind als andere, führt zu Forderungen, die wir an die Objekte, vielleicht auch an die produzierenden Künstler, nicht aber an die geniessenden Subjekte richten; die Erkenntnis dagegen, dass der intensive Genuss eines spannenden Kriminalromans weniger wertvoll ist als der Genuss des Faust, deutet nicht nur einen Unterschied der Objekte an, sondern sie enthält auch die an das geniessende Subjekt ge-

richtete Forderung: du sollst den Genuss des Faust höher schätzen, obwohl du vielleicht an dem Kriminalroman ein intensiveres Vergnügen hast.

3. Blicken wir zurück, so haben wir gefunden, dass der Begriff des ästhetisch Wertvollen aus verschiedenen Gründen enger ist als der des ästhetisch Wirksamen. Ästhetisch wirksam dürfen wir z. B. die angenehmen und intensiven Eindrücke der niederen Sinne nennen; zu dem ästhetisch Wertvollen werden wir sie schon der ersten Einschränkung wegen kaum zu rechnen vermögen. Wenn aber hierzu die erste Einschränkung nicht genügend erscheint, weil es eben doch viele Naturen von der Art eines Des Esseintes giebt, so kann vielleicht die zweite unterstützend hinzukommen, um die Reize der niederen Sinne vom eigentlich Wertvollen auszuschliessen; denn für die grosse Mehrzahl der Menschen ist zum mindesten ein beträchtlicher Teil jener Reize nicht „der Mühe wert". Reicht auch das nicht aus, so bleiben uns die Postulate der zuletzt besprochenen Art: wir verlangen von dem ästhetisch Geniessenden, dass er dem bloss sinnlichen Reiz des „Gestreichelt- oder Gestacheltwerdens" keinen erheblichen Wert beimesse. — Nun bleibt uns für die letzten Erörterungen dieses Kapitels die Aufgabe, die wichtigsten Arten ästhetischer Werturteile kennen zu lernen, soweit das bei einem kurzen Überblick möglich ist. Da unter den hier in Betracht kommenden Urteilen nur diejenigen von grösserem Interesse sind, in welchen eine Forderung hervor-

tritt, eine Forderung, die sich entweder unmittelbar und ausschliesslich an das Objekt (resp. den Künstler), oder aber an das geniessende Subjekt (und von da aus erst an das Objekt und den Künstler) wendet, so haben wir es im folgenden mit der näheren Ausführung der beiden letzten Verengerungen des Wertbegriffes zu thun. Und zwar will ich zuerst von den Urteilen sprechen, die auf der Einschätzung der wertenden Subjekte beruhen.

Da müssen wir denn mit den Urteilen beginnen, die von der Schätzung des lieben Ich ausgehen, dem es nahe liegt, die eigene Bewertung für das einzig natürliche zu halten und an andere die Forderung zu stellen, dass sie denselben Eindruck von dem Objekt gewinnen. Eine solche Normation findet sich ebenso beim ästhetisch Ungebildeten wie bei dem in besondere Specialvergnügungen verliebten Kenner. Ja, sie wird auch bei den Forderungen, die wir nicht als bloss individuell bedingt ansehen, stets die Grundlage des Postulierens bleiben müssen. Es entspringt den tiefsten Quellen unseres sozialen Wesens, dass wir ein Bedürfnis nach der geistigen Gemeinschaft haben, die in der Übereinstimmung der Urteile zu Tage tritt; nicht nur Freude und Leid, auch Bejahung und Verneinung, Anerkennung und Verwerfung will man „teilen“, und diese lebhaft gewünschte Gemeinschaft ist natürlich für jedes Individuum dann am bequemsten zu erlangen und zugleich am genussreichsten, wenn die anderen sich seiner Meinung unterwerfen, sodass zur Lust an der Übereinstimmung die Freude an der Machtäusse-

rung hinzutritt. Gerade das bloss individuell bedingte naive Postulat, das ohne Selbstprüfung erhoben wird, tritt oft mit überraschender Energie hervor. Wer diesen „subjective standard“ hat, sagt Marshall („Aesthetic Principles“ 1895, S. 92) „is unwittingly the most ardent of absolutists, . . . and if others differ from him, it is, in his view, because they are thoughtless, or are led by other than aesthetic influences, or are not sufficiently cultivated to appreciate what is good.“

Wir erheben uns bei unseren ästhetischen Werturteilen über eine solche bloss subjektive Normation, indem wir die wertenden Subjekte (darunter auch unser eigenes in seinen verschiedenen Wertungs-Dispositionen) selbst wieder zum Gegenstand einer vergleichenden Bewertung machen. Die ästhetische Normation tritt dann in dem Doppelpostulat zu Tage, dass wir geniessen sollen, wie Menschen von höchstem Wert geniessen, und dass der Künstler schaffen soll, was solchen Menschen die grösste Befriedigung bereitet (vgl. Marshall, 113: „the creation of objects which shall be beautiful for the highest type of man“). Für unsere Zwecke ist hier die erste Hälfte dieses Postulates von Belang. Wir können aber unmöglich bei einer so allgemeinen Formulierung stehen bleiben, sondern müssen uns sofort weiter fragen, unter welchen besonderen Gesichtspunkten gerade beim ästhetischen Anschauen von einer Höchstwertigkeit der Geniessenden gesprochen werden könne. Die Berechtigung der Einschätzung ist dabei in jedem Falle bis zu einem gewissen Grad empirisch verständlich zu machen, indem man nämlich nach-

weisen kann, dass man infolge bestimmter Voraussetzungen gar nicht anders zu urteilen vermag; im letzten Grunde ist sie freilich der Erfahrungswissenschaft nicht zugänglich, sondern hängt mit der Überzeugung von der „Bestimmung des Menschen“ zusammen, die, wenn sie nicht einfach Sache des Glaubens bleibt, kaum anders als auf metaphysischem Wege begründbar ist.

a. Ich beginne mit dem in mancher Hinsicht wichtigsten Gesichtspunkt einer sittlichen Höchstwertigkeit. Das ästhetisch Wirksame ist von Natur indifferent gegen das Sittliche, falls man sittlich in dem gewöhnlichen Sinne einer Gutbösebewertung auffasst. Es wird aber augenblicklich durch ethische Massstäbe beeinflusst, sobald man sich den Begriff des ästhetisch Wertvollen zu bilden sucht. Und zwar geschieht das nicht nur in Hinsicht auf die mehr äusserliche Frage, ob ein Kunstwerk auf das Volk als soziales Ganzes nützlich oder schädlich einwirke, sondern auch in Hinsicht auf die ethische Betrachtung des Einzelnen in seiner Besonderheit, wobei es, theologisch gesprochen, auf das Heil der Seele ankommt. Als sittlich gut bezeichnen wir, wenn wir von feineren Bestimmungen absehen, erstens eine Naturanlage, die ein kräftiges Wachstum der altruistischen Triebe mit sich bringt, und zweitens die in derselben Richtung ausgeübte Herrschaft der Vernunft über das Triebleben überhaupt. Indem nun das Postulat einer vollkommenen sittlichen Gemütsbildung, das der ganzen menschlichen Persönlichkeit gilt, sich ebendarum auch auf

die Schätzung ästhetischer Freuden ausdehnt, entsteht die Forderung: was ein sittlich vollkommener Mensch ästhetisch am höchsten hält, das soll ein jeder am höchsten halten; oder negativ ausgedrückt, was ein solcher Mensch nicht mehr innerlich miterleben kann, das soll ein jeder meiden, wenn es für ihn auch noch so wirksam sein mag. Bleiben wir vorläufig bei der negativen Formulierung. Wer gewisse neuere Witzblätter liest, die in gehässiger Weise alles besudeln, was der Mensch zu verehren gewohnt ist, der kann vielleicht die oft ausserordentlich wirksame Art ihrer Komik geniessen, aber darum gilt dennoch auch für ihn der Imperativ: hieran solltest du dich nicht erfreuen, du verlierst an Wert, wenn du so wertest. Geradeso verhält es sich mit der Darstellung des sexuell Erregenden, die besonders in der Poesie zweifellos zu dem Wirksamsten gehört, was die Kunst erzeugen kann. Es ist nach meiner Meinung gänzlich falsch zu sagen, die im inneren Miterleben aufsteigende sexuelle Erregung sei überhaupt kein ästhetisches Gefühl. Sie ist es an sich betrachtet genau ebensogut wie etwa das Gefühl der Furcht oder des Mitleids oder der Rührung, das durch das innere Miterleben hervorgerufen wird. Aber der sittlich wertvolle Mensch, der seine Triebe beherrscht, wird diese schwüle Atmosphäre nicht lange vertragen, sondern bald nach gesunderer Luft verlangen, in der der vernünftige Wille sich freier fühlt. Es giebt Millionen von Lesern, denen die Erzeugnisse der erotischen Litteratur subjektiv wertvoll sind. Aber sie *sollten* für jedermann nur dann

wertvoll sein, wenn die Gefühlserregung bei dem Genuss so weit beherrscht wird, dass die sonstigen Vorzüge des Werkes die Hauptsache bleiben. Wer Maupassants „Maison Tellier“ nicht so lesen kann, dass der Reiz des sexuell Erregenden von der Freude an der klassischen Kunst des Erzählers überboten wird, der sollte die Novelle nicht in die Hand nehmen. Dagegen wird es wohl niemand (am wenigsten der Künstler selbst) ästhetisch verurteilen, wenn man eine rührende Erzählung mit strömenden Thränen liest und bei der Gewalt der sympathischen Gefühle die Lust an den formalen Vorzügen nur dienend hereinwirken lässt. Dass ein ähnliches Verhalten beim Erotischen missbilligt wird, liegt nicht an der Negierung seiner ästhetischen Wirkungsfähigkeit, sondern an der Verurteilung der es zu hoch wertenden Subjekte.

Was die positive Seite des sittlichen Postulates und die hierauf begründeten Werturteile anlangt, so braucht man über das Verlangen nach einer sittlich gesunden künstlerischen Atmosphäre kein Wort zu verlieren. Dagegen muss hier noch ein anderer Punkt berührt werden. Wir haben schon wiederholt die befreiende Wirkung des ästhetischen Verhaltens hervorgehoben; der Zustand ästhetischer Versenkung, sagten wir, bedeute eine Erlösung vom Alltagsleben und vom Alltagsich. Er ist etwas in sich Geschlossenes, nicht über sich Hinausstrebendes, innerlich Vollkommenes und damit ein „Symbol des Ideals“ überhaupt (Cohn, „Allgemeine Ästhetik“ 286 f.). Er weist speciell, indem er uns in ein freies Spiel der Phantasie eingehen

lässt, auf das sittliche Ideal der freien Persönlichkeit hin. In diesem Sinne führt Reischle die normative Allgemeinheit der ästhetischen Urteile auf die Bestimmung des menschlichen Geistes zurück. Sie gründet sich, sagt er („Werturteile und Glaubensurteile“, S. 62) „auf die Überzeugung, dass dem besonderen Ideal, nach dem wir das Schöne, Erhabene, Anmutige, kurz, das ästhetisch Wertvolle, beurteilen, eine Idee, d. h. eine allgemeine Anschauung von der Bestimmung des menschlichen Geistes, zu Grunde liegt, die Idee, dass der Mensch auch nach der Seite seiner Phantasie und seines Gefühls zur Freiheit der Geistesbethätigung berufen sei“. Ich glaube nun kaum, dass man alle ästhetischen Normationen aus diesem Gedankengang ableiten kann. Dagegen gewinnen wir ein wichtiges Postulat neben anderen, wenn wir sagen: da die Freiheit der Geistesbethätigung ein sittliches Ideal ist, sollen wir solche ästhetische Genüsse besonders hochschätzen, die am meisten geeignet sind, uns aus dem Alltagsich und Alltagsleben in die reine Sphäre des freien Phantasiespiels hinaufzuleiten. Dass hierin Unterschiede bestehen, liegt auf der Hand. Muss doch ein Teil des Gegensatzes von Idealismus und Naturalismus gerade aus diesem Gesichtspunkt heraus verständlich gemacht werden können. Nur ist es nicht leicht, den Zusammenhang kurz zu formulieren. Auch die naturalistische Kunst, könnte man vielleicht sagen, befreit uns von dem Alltagsich, aber in das Alltagsleben bleibt sie dennoch verstrickt, in den Einzelfall mit allen seinen Besonderheiten und Zufälligkeiten.

Oder wohl besser: wenn alles ästhetische Geniessen ein Spiel ist, so zeigt sich doch ein wesentlicher Unterschied darin, dass das naturalistische Kunstwerk als solches von der Bestimmung, spielend genossen zu werden, wenig an sich trägt, während die Werke „hoher“ Kunst durch eine gewisse Entfernung von all dem Accidentellen der Wirklichkeit schon objektiv den Charakter der Freiheit und der Feiertäglichkeit besitzen, der dem edelsten menschlichen Spiele angemessen ist. So verhält sich in der bildenden Kunst eine im guten Sinn idealistische Darstellung zu der naturalistischen wie der Tanz zum Gehen; und in der Musik kann man denselben Unterschied durch die Worte Mozart und Verismus kennzeichnen.

b. Nur im Vorübergehen sei der Gesichtspunkt gestreift, der sich aus der Bewertung der guten Sitte dem Derben und Anstössigen gegenüber ergiebt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass im allgemeinen auch hier ein Postulat entstehen muss. Wir werden das, was ein feingebildeter und feinfühliger Beurteiler abweisen würde, nicht mit völlig gutem Gewissen geniessen können. Man sieht aber sofort, dass hier der Imperativ weniger streng durchzuführen ist. Denn die Werturteile über die wertenden Subjekte bleiben in dieser Hinsicht leicht an Äusserlichkeiten hängen, und es kann so weit kommen, dass gerade die Nichtbeachtung der von der guten Sitte ausgehenden Normation als ein Zeichen sittlicher Freiheit begrüsst wird, wie das Vischer in überzeugender Weise ausgeführt hat.

c. Wir treten nur zum Teil aus dem Gebiet der sittlichen Postulate heraus, wenn wir bei dem „highest type of man" an die Intelligenz denken. Als die wertvollste Intelligenz erscheint uns nämlich nicht die praktische Klugheit, die dem individuellen Nutzen dient, sondern die von subjektiven Interessen freie Weisheit, die auf die reine Erkenntnis des Wahren, Allgemeingiltigen gerichtet ist. Dass auch bei dieser Schätzung die sittlichen Forderungen nicht ohne Einfluss sind, ist leicht zu erkennen. Sie ist sicherlich von dem Gedanken an die „Bestimmung des Menschen" abhängig; ohne dass hierüber eine klare Theorie gebildet zu sein brauchte, wirkt auf unser Urteil die gefühlsmässige Überzeugung, dass zu dem wahren Zweck des menschlichen Lebens ein Hinausgreifen über die individuellen Bedürfnisse gehöre, und so halten wir die Weisheit höher als die Klugheit. Nun wird ein in dem angedeuteten Sinne intelligenter Mann solche ästhetischen Genüsse bevorzugen, die Ausblicke auf das „Menschlich Bedeutungsvolle", wie es Volkelt nennt, gestatten, d. h. Genüsse, die eine Ausweitung unseres Vorstellens nach dem Typischen, Zusammenfassenden, Allgemeinen hin bewirken. Daraus ergeben sich ästhetische Beurteilungen, die der Forderung entspringen, dass man in der Kunst nach Vorstellungen und Gefühlen suchen solle, die über das individuelle Erlebnis auf das Typisch-Menschliche und das grosse, umfassende Weltleben hinausweisen. Das ist ein Imperativ für alle Geniessenden, die geneigt sind, das inhaltlich bloss Spannende dem inhaltlich Bedeutungsvollen vorzu-

ziehen, und doch fähig wären, sich den höher einzuschätzenden Genuss zu verschaffen. Ich denke dabei vor allem an den Kopfarbeiter, der sich nach der Berufsthätigkeit so müde fühlt, dass er dem „Bedeutenden“ aus dem Wege geht, und der trotzdem das Gefühl hat, dass er sich anders verhalten sollte. Auch hier würde die direkte Vergleichung der Objekte und ihrer Wirkungsfähigkeit nicht zu demselben Resultat führen, denn die Bewältigung des Bedeutenden ist stets eine Anstrengung, und es ist daher begreiflich, dass für den Ermüdeten der Genuss irgend einer amüsanten Erzählung viel grösser ist. Erst von der Bewertung des geniessenden Subjektes aus erstreckt sich das Urteil auch auf den Gegenstand des Genusses. — Derselbe Imperativ richtet sich übrigens auch an gewisse Kenner. Der Kenner, dem das Interesse für die technischen Vorzüge alles andere in den Hintergrund drängt, verdient wegen seiner Schulung im Sehen oder Hören gewiss unsere Hochschätzung. Aber die Verachtung des Bedeutungsvollen am Kunstwerk, die sich oft genug mit der Kennerschaft verbindet, ist von dem Gesichtspunkt einer intellektuellen Höchstwertigkeit der Geniessenden zu verurteilen.

d. Diese Bemerkung führt uns zu der letzten Auslegung des highest type of man, die wir zu erörtern haben und die als die einzige immanent ästhetische Bedeutung des Begriffes bezeichnet werden muss: ich meine die Höchstwertigkeit im Sinne eines Maximum von specifisch ästhetischer Befähigung. Soweit wir es vermögen, sollen wir so geniessen lernen, wie

derjenige geniesst, welcher durch natürliche Anlage, sowie durch völlige Beherrschung der erforderlichen technischen und historischen Kenntnisse am besten geeignet ist, alle Seiten des ästhetisch Wirksamen zu schätzen und richtig auf ihren Genusswert hin zu vergleichen. Das gilt sowohl der Natur als der Kunst gegenüber, bei der Kunst aber in weit grösserem Masse, weil hier das geniale Werk von einem Manne herrührt, der selbst den höchsten Wert in dem angegebenen Sinne verkörpert und darum seine Schöpfung mit der Forderung vor uns stellt, ihr, soweit wir können, gerecht zu werden. Ein einfaches Beispiel dieses Imperativs bieten manche Romanleser, die schuldbewusst eingestehen: ich weiss recht gut, eigentlich müsste ich das Buch ganz anders lesen, um seine vielen Schönheiten zu würdigen, aber mich packt von Anfang an das stoffliche Interesse so gewaltig, dass ich alles nur hastig überfliege, um zu sehen, wie die Sache ausgeht. Das ist natürlich ebenso verkehrt, wie wenn man ein Glas Markobrunner hinunterschütten wollte, um den Durst zu löschen. — Nun kann man den Eindruck gewinnen, als stünde diese letzte Forderung mit dem im Widerspruch, was soeben über die Einseitigkeit gewisser Kenner gesagt wurde. In gewissem Sinne trifft das auch zu. Es darf zutreffen, denn der Satz vom Widerspruch erstreckt sich natürlich nicht auf den Konflikt verschieden begründeter Postulate. Dennoch möchte ich betonen, dass ich unter einem Maximum von specifisch ästhetischer Befähigung nicht bloss die Fähigkeiten des Kenners, nämlich Feinheit

der Sinne und ein ausgebildetes technisches und historisches Urteilsvermögen verstanden sehen möchte. Vielmehr scheint mir das Ideal erst da erfüllt zu sein, wo sich ein Mann trotz alles dessen, was zum „Verständnis“ gehört, die kindliche Seele bewahrt hat, die das Gebotene in naiver Hingabe spielend mitzuerleben vermag. Ist das der Fall, so wird bei dem Kunstwerk auch die Bedeutung des Inhaltes zu ihrem Rechte kommen.

4. Wir haben bis jetzt die normative Allgemeinheit im Ästhetischen auf die vergleichende Schätzung der geniessenden Subjekte nach ihrer sittlichen, sozialen, intellektuellen Vollkommenheit, sowie nach ihrer specifisch ästhetischen Befähigung zurückgeführt. Sehen wir von dem rein individuell begründeten Wunsch ab, dass andere unsere Überzeugung teilen sollen, so ergeben sich nur hier Imperative, die an den Geniessenden gerichtet sind. Die im folgenden zu besprechende Art der Normierung, wobei wir ohne Bewertung der Subjekte einfach den Massstab einer möglichst grossen Befriedigung an die Objekte anlegen, kann nach meiner Meinung bloss Forderungen veranlassen, die sich an das Objekt, resp. den Künstler wenden. Wenn ich das Werturteil fälle: „dieses Gebäude ist zweckmässig“, so wünsche ich allerdings, dass andere Beurteiler mit mir übereinstimmen. Daraus entsteht aber kein Imperativ von objektiver Geltung; sobald ich weiss, dass mein Urteil richtig ist, weiss ich auch, dass die andern, falls der Sachverhalt

klar vor ihnen liegt, ebenfalls so werten müssen, d. h. es handelt sich um einen Zwang für den Verstand, nicht um ein Gebot für den Willen. Nur dem Baumeister gegenüber ergiebt sich aus der Normation nach der Zweckmässigkeit ein thatsächliches Gebot. Ich deute diesen Unterschied hier an, weil Kant in seinem Bestreben, das Schöne von dem Angenehmen zu unterscheiden, wie ich glaube, nicht überall das Richtige getroffen hat.

a. Wie das Ideal des höchstwertigen geniessenden Subjekts, so zerlegt sich auch das Ideal des ästhetisch wirksamsten Objekts in verschiedene Postulate. Denn der ästhetische Genuss schöpft aus mancherlei Quellen, sodass die Anzahl der an den Gegenstand angelegten Massstäbe nicht gering ist. Indem wir vorausschicken, dass alle vorhin besprochenen Forderungen sich ebenfalls auf das Objekt und den Künstler ausdehnen, beginnen wir unseren Überblick mit dem Ideal der Schönheit. Die Definition des Schönen gehört zu den schwierigeren Aufgaben der Ästhetik. Man kann versuchen, den Begriff so weit zu fassen, dass er alles ästhetisch Wirksame unter sich begreift. Man kann ihn auf bestimmte Arten des ästhetisch Wirksamen beschränken, weil er bei näherer Untersuchung dem Ästhetischen überhaupt nicht gewachsen zu sein scheint. Jedenfalls wird man gut thun, von einem Schönen im weiteren (und, wie ich glaube, allzuweiten) Sinne das eigentlich Schöne im engeren Sinn zu unterscheiden. Dieses Schöne im eigentlichen Sinne beruht allemal auf dem Angenehmen der sensorischen Fak-

toren, also auf der sinnlichen Wohlgefälligkeit von Klängen, von simultanen und successiven Klangverbindungen, von Farben, Farbenzusammenstellungen, Formen, Formenverhältnissen und Bewegungen. Man kann, wie S. 31 f. ausgeführt wurde, verlangen, dass zu dem sinnlich Angenehmen reproduktive Faktoren hinzutreten, welche ihm einen geistigen Gehalt verleihen, der mit überwiegendem Lustgefühl innerlich miterlebt zu werden vermag. Aber die eigentliche Grundlage bleibt doch das sinnlich Angenehme.

Da wir nun bei der vergleichenden Bewertung der Objekte sehr viele Grade des Wohlgefallens kennen lernen, so bildet sich für jede Art des sinnlich Schönen ein Ideal vollkommener Befriedigung aus, das, in der früher geschilderten Weise als Massstab dienend, ästhetische Werturteile und Postulate hervorruft. Dass man die elementareren Fälle dieser Beurteilungen zum Gegenstand wissenschaftlicher Experimente machen kann, ist bekannt, und die Ergebnisse solcher Versuche sind von grosser Bedeutung, obschon man befürchten muss, dass das eigentliche Geniessen von schönen Natur- und Kunstgegenständen häufig zu komplizierte Bedingungen aufweist, um der hierauf gerichteten experimentellen Erforschung ein tieferes Eindringen zu gestatten. — Das Verhältnis von Kunst und Natur in Hinsicht auf die Beurteilung ihrer Schönheit würde einer eingehenderen Erörterung bedürfen, als es hier möglich ist. Ich erinnere an die schon erwähnte Thatsache, dass wir der Natur gegenüber weniger kritisch zu sein pflegen als der Kunst

gegenüber. Im ganzen kann im Gebiete der optischen Schönheit die Natur die reichere, die Kunst die reinere Wirkung für sich in Anspruch nehmen, während im Bereich des Akustischen die Kunst der Natur in jeder Hinsicht überlegen ist. — Von grossem Interesse ist ferner die Wandelbarkeit unserer Massstäbe für das Schöne. Es ist möglich, dass sogar die elementaren Formen des Angenehmen und Unangenehmen im Lauf der Zeit verschieden beurteilt werden; wenigstens scheinen gewisse Ergebnisse der Musikgeschichte dafür zu sprechen. Der Hauptgrund der Wandlungen liegt aber doch wohl in höheren psychischen Bedingungen. So kann z. B. die Entwickelung der Formensprache zu Abweichungen von der Natur führen, die dem Künstler und seinem Publikum wegen der Allmählichkeit der Übergänge nicht auffallen oder doch wegen des Reizes der Formen nicht störend sind; eine spätere Generation ist dann vielleicht für die Unnatürlichkeit empfindlicher und für den Reiz der Formen etwas abgestumpft, sodass sie nun dasselbe missbilligt, was die Vorfahren hoch gehalten haben. In solchen Fällen haben wir es mit einer Verschiebung der Interessen zu thun, die mehr eine Wandlung des Gesamteindruckes, als eine Revolution in der Schätzung des Elementaren bedeutet. Die Ursachen des ästhetischen Vergnügens sind eben bei jeder Art von künstlerischer Produktion zahlreich, und es kommt darauf an, auf welche Züge sich das Bewusstsein einer Zeit besonders eingestellt hat und welche es weniger zu berücksichtigen gewohnt ist.

b. Ein zweiter Massstab für unsere ästhetischen

Urteile beruht auf dem Ideal der gattungsmässigen Vollkommenheit, das sich in erster Linie auf Organismen bezieht, aber auch auf anorganische Dinge ausgedehnt werden kann. Die Besprechung dieses Ideals setzt einige Andeutungen über das psychologische Wesen des Gattungsbegriffes voraus. Der Gattungsbegriff hat logisch die einer Gruppe von Gegenständen gemeinsamen Züge zum Inhalt, die wir als die „generell wesentlichen Merkmale“ bezeichnen wollen. Er existiert psychologisch als Bewusstseinsthatsache allein in seiner Anwendung, d. h. im Urteil oder Schluss. Eine davon unabhängige Existenz hat er nur in dem Sinne einer unbewussten Disposition oder Einstellung, die sich in unserem Stutzen verrät, sobald ein Ding sich dieser Einstellung nicht fügen will. Wo dagegen ein Objekt der Einstellung (man kann hier auch die alten Ausdrücke „Anticipation“ und „Prolepsis“ verwenden) in annähernder Vollkommenheit entspricht, sodass die bereitliegende Konstellation von reproduktiven Faktoren ungehemmt mit dem sinnlich Gegebenen verwachsen kann, da tritt eine mehr oder weniger lebhafte Befriedigung ein. Die verschiedenen Grade der Befriedigung aber führen zu Postulaten und Werturteilen. — Nun bestehen jedoch die „generell wesentlichen Merkmale“ keineswegs in dem, was Kant die „Normalidee“ genannt hat, d. h. in einer einfachen Zusammenstellung der am häufigsten vorkommenden Mittelwerte. Denn die Reproduktionstendenz früher erlebter Merkmale hängt nicht allein von ihrer Häufigkeit ab. Die Tendenz, den Gattungs-

begriff aus Mittelwerten aufzubauen (man könnte, sagt Kant von der „Normalidee“ einer erwachsenen Mannsperson, dasselbe mechanisch herausbekommen, wenn man bei einem Erfahrungsmaterial von tausend Personen alle tausend mässe, ihre Höhen unter sich und Breiten und Dicken für sich genommen addierte und die Summen durch tausend dividierte), ist zweifellos vorhanden; aber es wirken verschiedene andere Tendenzen herein, die das Resultat wesentlich beeinflussen und die man nirgends mehr als bei der ästhetischen Erörterung des Problems berücksichtigen muss.

Zuerst ist darauf aufmerksam zu machen, dass neben der Häufigkeit auch das Auffallende eine starke Reproduktionstendenz besitzt. Bei dem generell Wesentlichen kann nun ein durch seine individuelle Eigenart auffallendes Merkmal natürlich nicht in Betracht kommen. Wohl aber können solche Züge, durch die sich eine Gattung von einer anderen nahe verwandten Gattung auffallend unterscheidet, für das Zustandekommen des Gattungsbegriffes stark ins Gewicht fallen und eine Abweichung vom Mittelwert bewirken. Da wir Gattung hier in dem allgemeinen Sinn einer logisch zusammengehörenden Gruppe verstehen (also auch Arten und Unterarten als Gattungen auffassen), so haben wir es an dieser Stelle mit dem zu thun, was der für uns nicht ganz genügende Ausdruck „specifische Differenz“ bezeichnen will. Nehmen wir von den für die Ästhetik wichtigsten Gebieten des Gattungsmässigen, nämlich der Gestalt, der äusseren Beziehung zur Umgebung und der psychischen Be-

schaffenheit, die typische Gestalt als Beispiel und wählen wir hierbei wieder das Merkmal der Grösse, so verläuft der Prozess folgendermassen. Wir beschäftigen uns etwa mit den Gattungsbegriffen des Germanen und Romanen. Die erste und hauptsächlichste Tendenz wird selbstverständlich auf mittlere Werte gehen. Nun sehen wir aber einen auffallenden und deshalb charakteristischen Unterschied beider Gattungen darin, dass sich der Germane mehr durch Grösse und Kraft, der Romane mehr durch Zierlichkeit und Gewandtheit auszeichnet. Infolgedessen wird unser Gedächtnis nicht so korrekt mathematisch verfahren, wie es der erstgenannten Tendenz entspricht, sondern es werden sich im einen Fall die grossen, im andern die zierlichen Körperformen stärker einprägen. So wird es kommen, dass in unserer Phantasie der typische Germane den typischen Romanen um Haupteslänge überragt, während die anthropologischen Messungen für die thatsächlichen Mittelwerte eine viel geringere Differenz ergeben.

Aber nicht nur die auffallenden Unterschiede zwischen verwandten Gattungen kommen für solche Verschiebungen in Betracht. Eine sehr kräftige Reproduktionstendenz haben auch alle die Züge, die wir bei einer Gattung als besonders wertvoll schätzen oder als besonders wertwidrig verwerfen: denn jede Bewertung ist von Gefühlen begleitet, und was das Gefühl erregt, prägt sich nachdrücklicher ein als das Indifferente. Bleiben wir zunächst bei solchen Zügen, die wir als wertwidrig bezeichnen, so kann man, um

Fälle aus dem Gebiet des Psychischen zu nehmen, an die Begriffe erinnern, die sich über die geistige Beschaffenheit der verschiedenen Rassen, Völker, Stände und Berufsarten ausbilden. Der „grausame“ Malaye, der „falsche“ Wälschländer, der „hochmütige“ und „oberflächliche“ Adlige, der „grobe“ Fleischer sind Beispiele von Begriffsbildungen, wobei die Missbilligung gewisser Merkmale das Bild des Gattungscharakters wesentlich über den blossen Mittelwert hinausrückt. Um zu zeigen, wie wichtig derartige Einflüsse für die Kunst sein können, braucht man nur an die Darstellung des tölpelhaften Bauern in Poesie, Malerei und Plastik zu erinnern, die durch Jahrhunderte für typisch angesehen wurde, bis sich in unserer Zeit von sozialen Bewertungen her eine wahre Revolution dieser Auffassung vollzogen hat.

Noch wichtiger für die Gattungsbegriffe und entscheidend für das, was wir das Ideal der gattungsmässigen Vollkommenheit nannten, ist der Einfluss der wertvollen Züge. Die bisher angeführten Eigenschaften des Gattungsbegriffes sind zwar auch schon völlig im stande, einen Massstab zu schaffen, den wir an die Erscheinungen anlegen können. Das Ideal gattungsmässiger Vollkommenheit vollendet sich aber erst infolge derjenigen Verschiebungen, welche durch das Schwergewicht der wertvollen Merkmale bewirkt werden, die wir nicht nur logisch zu finden „erwarten“, sondern auch gefühlsmässig zu finden „wünschen“. Wenn man zwischen Gattungsbegriff und Gattungsideal unterscheiden will, so muss man die

Grenze an dieser Stelle ziehen. Hier sei nun folgendes hervorgehoben. Wir bewerten an dem Repräsentanten einer Gattung das Gesunde. Bei der Bildung unserer Gattungsbegriffe richten wir uns durchaus nicht danach, wie die Individuen sich durchschnittlich entwickelt haben, sondern wir gehen von dem Gesichtspunkt aus, wie ein Vertreter der Gattung beschaffen sein muss, wenn er völlig gesund angelegt ist und sich völlig gesund entwickelt hat. Niemand denkt bei dem typischen deutschen Mann an eine etwas spärliche Behaarung, obwohl der Durchschnitt darauf hinauskommen mag, und selbst der Verfasser des „Auch Einer“ würde den Schnupfen kaum zur Normalidee des Europäers gerechnet haben, ausser im Scherz. — Ferner legen wir Wert auf das Nützliche, Zweckdienliche, oder genauer gesprochen, auf diejenigen Eigenschaften und Fähigkeiten, die es den Individuen ermöglichen, den ihrer Gattung gestellten Lebensaufgaben zu genügen. Nehmen wir diesesmal Beispiele aus dem Gebiete der typischen Beziehungen zur Umgebung. Das typische Bild des Affen, sagt E. v. Hartmann, vollende sich erst durch seine Kletter- und Schaukelbewegungen, das der Spinne nur im Mittelpunkt ihres Netzes, das des Fisches nur in der Art seines Schwimmens, das des Schwimmvogels nur, wenn er auf dem Wasser rudere oder segle. Ich habe das „nur“ in diesen Ausführungen früher bekämpft, indem ich hervorhob, dass auch der neugierige, diebische, naschhafte, bissige Affe, auch die am Faden herabhängende Spinne, auch der Fisch an der Angel oder

in der Küche, auch der fliegende Schwan und die watschelnde Ente in typischen Beziehungen zur Umgebung erscheinen. Das ist nun zweifellos zutreffend. Eine Einschränkung der Beziehungen im Sinne Hartmanns ergiebt sich jedoch sofort, wenn wir den Wert des Zweckmässigen hereinwirken lassen: der Fisch an der Angel zeigt sich nicht als ein Ideal der Anpassung an die Lebensaufgaben seiner Art, wohl aber der sich im Wasser fortschnellende Fisch, wie ihn etwa japanische Maler darzustellen wissen. — Wieder ein anderer Wert macht sich geltend, wenn wir an die sinnliche Schönheit denken. Das Gattungsmässige zeigt schon an sich eine Hinneigung zum Schönen, denn selbst bei solchen Gattungen, wo das Hässliche als auffallender Zug (vgl. o.) stark ins Gewicht fällt, giebt die Vermeidung des Individuellen und Accidentellen eine Reinheit der Farben und Formen, die geeignet ist, sinnlich angenehm zu wirken, und ausserdem pflegt die Anpassung an die Lebenszwecke bei den meisten Organismen ein Gleichgewicht der Formglieder mit sich zu bringen, das in derselben Richtung von Einfluss ist. Wo nun aber bei einer Gattung die sinnlich schönen Züge überwiegen, da wird ihre Schätzung abermals weit über die Mittelwerte hinausführen — man denke etwa an die Fülle blonden Haares und an das reine Blau der Augen, das wir bei der typischen deutschen Frau erwarten. — Diese Beispiele des Wertvollen mögen hier genügen, um im Verein mit dem vorher Erörterten zu zeigen, wie wenig das Gattungsideal mit dem, was Kant die Normalidee nennt, iden-

tisch ist, und wie mannigfaltig die Gesichtspunkte sind, die wir bei der Bewertung ästhetischer Objekte nach dem Gattungsmässigen in Betracht zu ziehen haben.

c. Dem Ideal vollkommener Gattungsmässigkeit, welches wie das der sinnlichen Schönheit sowohl bei Natur- als bei Kunstgegenständen zu Beurteilungen führt, müssen wir wegen der logischen Verwandtschaft ein anderes anreihen, das in der Hauptsache nur bei künstlerischen Darbietungen in Betracht kommt, nämlich das Ideal des Individuell-Charakteristischen. Haben wir dort den Gattungsbegriff oder die Einstellung auf das „generell Wesentliche" vorausgesetzt, so müssen wir hier von dem Individualbegriff oder der Einstellung auf das „individuell Wesentliche" ausgehen (vgl. Alts „konkrete Idee"). Da wir zu diesem Zwecke ganz ähnliche Erwägungen anzustellen haben, wie bei der Erörterung des Gattungsideals, so können wir uns kürzer fassen. Der Individualbegriff entwickelt sich wie der Gattungsbegriff aus einer Mehrzahl von Erlebnissen, die sich aber alle auf ein einziges Objekt beziehen. Aus diesen Erlebnissen werden nun nicht diejenigen Züge herausgehoben, die zu den Merkmalen des Gattungsbegriffes gehören, sondern das individuell Wesentliche wird vorwiegend dem Bereich dessen entnommen, was vom Gesichtspunkt des Gattungsbegriffes aus unwesentlich oder „accidentell" wäre, wie z. B. eine Stumpfnase bei einem Arier oder tiefschwarzes Haar bei einem Germanen. Innerhalb dieser „individualisierenden Differenzen" (wie man im Gegensatz zur specifizierenden

Differenz sagen kann) vollzieht sich eine weitere Auslese zunächst dadurch, dass sich die stärkste Reproduktionstendenz bei dem geltend macht, was allen Erlebnissen gemeinsam ist: die Eigenschaften des Körpers und der Kleidung, der Bewegung und Haltung, des Verstandes und des Gemütes, die bei der Beobachtung des Individuums immer wieder hervortreten, sobald die Bedingungen dafür gegeben sind, enthalten das Material zum Individualbegriff. So sind für das Individuum Liszt die langen Haare, ja selbst die Warzen im Gesicht individuell wesentlich, nicht aber der Schnitt des Rasiermessers oder das zufällige Verborgensein einer Haarsträhne unter dem aufgeschlagenen Rockkragen.

Durch die kräftige Reproduktionstendenz des Auffallenden und des Bewerteten ergeben sich indessen abermals Verschiebungen. Das Auffallende hatten wir bereits in Hinsicht auf das Heraustreten aus dem Gattungscharakter zu erwähnen. Genügt hierzu schon ein Merkmal, das zwar nicht generell wesentlich, aber doch vielen Artgenossen gemeinsam ist, so wird die Abgrenzung gegen die Artgenossen auf Merkmale Nachdruck legen, die geeignet sind, das Objekt in seiner Einzigkeit zu kennzeichnen. So ist es für den älteren Bismarck schon individuell wesentlich, dass er einen kahlen Kopf und sehr schöne blaue Augen hatte, eine im engsten Sinne individualisierende Differenz aber liegt erst in dem eigentümlichen Umriss des Schädels, den die Kahlheit enthüllt, und in dem feuchten Glanz der Augen, wie ihn Lenbach so meisterhaft gemalt hat. Ferner wird bei dem Individualbegriff aus dem-

selben Grunde wie bei dem Gattungsbegriff dem Wertwidrigen ein starker Einfluss eigen sein — die Karikatur ist nur eine Vergröberung dessen, was schon die normale Begriffsbildung leistet. Man kann das sehr deutlich an dichterischen Schilderungen erleben. Wenn ein Poet die äusseren Vorzüge seiner Heldin aufzählt, dabei aber aus „realistischen Bedenken“ hinzufügt, dass ihre Hand ziemlich gross oder ihr Mund ein wenig schief sei, so ist das eine gefährliche Methode; für meine Phantasie wenigstens läuft dann die Unglückliche durch die ganze Geschichte mit Metzgerhänden oder mit einem verzerrten Gesichtsausdruck herum. Und endlich besteht unser Ideal einer vollkommenen Darstellung des Individuellen darin, dass der Künstler die Fähigkeit hat, das, was an dem Individuum in irgend einer Hinsicht wertvoll ist, kräftig zum Ausdruck zu bringen; denn das Wertvolle würden wir, da es als solches lusterregend wirkt, am meisten vermissen. Man stösst hier wieder auf den schillernden Begriff der idealistischen Kunst. Das Idealisieren beim Porträt besteht in dem an dieser Stelle anzudeutenden Sinne des Wortes eben darin, dass die wertvollen Merkmale des Individualbegriffes in den Vordergrund gestellt werden. Es lässt sich leicht zeigen, wie auch hier die Bewertung der Werte sich in unseren Urteilen äussert. So sind wir z. B. bei dem Porträt eines hübschen jungen Mädchens ganz zufrieden, wenn der Künstler den Wert der sinnlichen Schönheit über allem betont, während wir bei der Darstellung eines gereiften Mannes ein ein-

seitiges „Verschönern", wobei das geistig Wertvolle notleidet, auf das Schärfste verurteilen.

Anstatt jedoch weiter im einzelnen zu erläutern, wie sich aus dem Massstab, den wir in dem Individualbegriff besitzen, verschiedenartige Werturteile ergeben, füge ich noch die Anmerkung hinzu, dass wir in der Kunst auch dann von einer individuell-charakteristischen Darstellung reden können, wenn wir ohne eigenen Individualbegriff an eine vom Dichter oder Maler gestaltete Persönlichkeit herantreten. Das zeigt sich am deutlichsten bei dem bildenden Künstler, denn das vom Dichter geschaffene frei erfundene Individuum lernen wir immerhin allmählich kennen, so dass wir seiner späteren Entfaltung doch mit einem inzwischen gebildeten Individualbegriff gegenüberstehen. Betrachten wir dagegen Dürers Porträt eines unbekannten jungen Mannes, so fällt die Befriedigung einer schon vorhandenen Erwartung oder Einstellung gänzlich weg. Dennoch können wir auch hier den eben besprochenen Massstab anlegen und das Urteil fällen, dass es dem Maler vortrefflich gelungen sei, eine charakteristische Individualität zu schaffen. Wir sind dazu im stande, weil wir es dem Bilde ansehen können, ob der Künstler sich einen durchgebildeten Individualbegriff von der Persönlichkeit verschafft hat und die körperliche Erscheinung sowohl ihrer physischen Eigenart als der geistigen Ausdrucksfähigkeit nach dementsprechend zu gestalten wusste.

d. Ein ausserordentlich einflussreicher Massstab für unsere Werturteile ist das Ideal der Zweck-

mässigkeit. Wo wir davon ausgehen, dass bei einer Erscheinung Zwecke in Betracht kommen, da führt die mehr oder minder vollkommene Verwirklichung des Zweckes zu Werturteilen, unter denen verschiedene Arten für die Ästhetik von Bedeutung sind. So könnten wir an erster Stelle die „subjektive“ Zweckmässigkeit anführen, die in dem Vermögen des Objekts, unsere Seele in das angenehme Spiel des ästhetischen Verhaltens eintreten zu lassen, gegeben ist. Diese Zweckbeziehung liegt allen ästhetischen Werturteilen über Natur- und Kunstgegenstände zu Grunde; ihr entspringen jene allgemeinen Forderungen, die wir bereits im vorigen Kapitel entwickelt haben. Andere Beziehungen ergeben sich bei der „objektiven“ Zweckmässigkeit. Diese ist nach Kants Unterscheidung entweder eine innere oder eine äussere. Die innere besteht in der Angepasstheit eines organischen Wesens an seine Lebensbedingungen, die äussere beruht auf der Nützlichkeit eines Objektes für fremde Zwecke. In beiden Fällen ist die Freude an dem erfüllten Zweck ursprünglich ein Beziehungsgefühl, das sich unseren früheren Erörterungen nach in ein Inhaltsgefühl verwandeln muss, um ästhetische Wirksamkeit zu besitzen (vgl. o. 108 f.). Das Wohlgefallen an der inneren, organischen Zweckmässigkeit ist von grosser Wichtigkeit für das Zustandekommen unseres Gattungsideals und schon darum ästhetisch bedeutsam. Man hat sogar direkt die Schönheit der Organismen hierauf zurückführen wollen. „Ist der Gegenstand“, sagt Alt in seinem „System der Künste“ (S. 29), „ein

organischer Körper, so besteht seine Schönheit in der Vollkommenheit, mit welcher er das ihm eigentümliche Wesen erfüllt, d. h. nichts anderes als: in der Zweckmässigkeit des Organismus für die vorauszusetzenden Aufgaben seiner Existenz.“ Die Frage, ob wirklich die Schönheit auf solche Weise bestimmt werden kann, hat uns in diesem Buche nicht zu beschäftigen; jedenfalls ist die innere Zweckmässigkeit ästhetisch wertvoll und daher ein Massstab für ästhetische Beurteilungen, und zwar ist sie es sowohl in Hinsicht auf den lebenden Organismus als auch in Hinsicht auf dessen Darstellung in der Kunst. — Die andere Hauptform kommt nur in der Kunst ästhetisch zur Geltung: als die technische Zweckmässigkeit der Geräte und Bauwerke. Wie hier das Beziehungsgefühl zum Inhaltsgefühl wird, haben wir an dem Beispiel des „behaglich aussehenden“ Sessels gezeigt. Infolge dieser Verschiebung wird die äussere Zweckmässigkeit psychologisch der immanenten nahegerückt, indem es uns vorkommt, als sei es die innere organische Bestimmung des Stuhles, zum Ausruhen zu dienen, oder die „Lebensaufgabe“ des Weinglases, ein edles Getränk für dürstende Lippen bereit zu halten. Und für die innere wie für die äussere Zweckmässigkeit fügt die ästhetische Beseelung noch ein weiteres hinzu: der Körper des schweren Zugpferdes verlangt nach dem Lastwagen, der Stuhl, das Glas sehnen sich danach, ihren Lebenszweck zu erfüllen, und der Festsaal harrt auf eine froh gestimmte Menge.

e. Ein ausschliesslich in der Kunst anwendbarer

Massstab entspringt ferner dem Ideal einer getreuen Wiedergabe der Natur. Das hierauf begründete Urteil darf mit der Freude am Wiedererkennen nicht identifiziert werden; ist doch die Befriedigung des Wiedererkennens z. B. auch bei dem Leitmotiv in der Musik wirksam und als solche nicht mit dem Anlegen eines Massstabes verknüpft, während die Lust an der getreuen Wiedergabe der Natur nur in der nachahmenden Kunst möglich und auf Vergleichungsurteile begründet ist. Man wird sofort bemerken, dass dieses Postulat am häufigsten bei den ästhetisch Ungebildeten zu finden ist, während der feinere Kenner, falls er überhaupt auf Naturwahrheit drängt, von dem Massstab des gattungsmässig Richtigen oder Individuell-Charakteristischen ausgeht. Wenn wir dennoch den Künstler in der Regel von dem heissen Bemühen erfüllt sehen, die Natur möglichst getreu wiederzugeben, so erklärt sich das aus der einfachen Thatsache, dass er nicht ein photographischer Apparat, sondern ein den Bedingungen der Aufmerksamkeit unterworfener Mensch ist, der das Naturobjekt ganz unwillkürlich auf seine generell und individuell wesentlichen Züge hin betrachtet. Diese Bestimmung ist, nebenbei bemerkt, weiter als Zolas Forderung: „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“; denn wir denken dabei an ein Herausheben des logisch Wesentlichen. Und sie schliesst Zolas Postulat zum Teil ein; denn bei dem Ideal des Gattungsmässigen und Individuell-Charakteristischen kommen die Bewertungen stark in Betracht, wie wir bereits gezeigt haben.

f. Der letzte Massstab der Beurteilung, welcher hier angedeutet werden soll, bezieht sich auf die grössere oder geringere Vollkommenheit, mit der die technischen Mittel von dem Künstler beherrscht werden. Wie wichtig die Befähigung zu solchen Urteilen für die volle Würdigung eines Kunstwerkes ist, braucht nicht erörtert zu werden. Dagegen halte ich es für nützlich, auch hier die Gefahr zu betonen, die damit verbunden ist. Es giebt Kenner und leider auch Nichtkenner, deren Verhalten gegenüber dem Kunstwerk ganz vorwiegend in solchen Urteilen besteht. Sie haben dann ein lebhaftes Vergnügen bei der Betrachtung, aber von diesem Vergnügen gehört nur ein kleiner, rudimentärer Teil dem eigentlich ästhetischen Genuss an; ja, unter Umständen ist es gänzlich ausserästhetisch, nämlich überall da, wo sie die Fehler des Künstlers zum Gegenstand ihrer Beurteilung machen. Solange der Kritiker Grund zu anerkennenden Urteilen findet, spielt die ästhetische Lust in seine logische Thätigkeit hinein; sobald er sich aber negierend verhält, entstammt sein Genuss nur noch der Befriedigung des Kampfinstinktes und der Freude am Besserwissen. Besonders bei den Darbietungen musikalischer Virtuosen ist es für den Sachverständigen oft äusserst schwer, die Aufmerksamkeit von den überall vorkommenden kleinen Mängeln abzulenken und sich einem reinen ästhetischen Geniessen hinzugeben.

Hiermit beschliesse ich meine Besprechung der ästhetischen Werturteile. Manche ihrer Arten sind überhaupt nicht genannt worden, einen grossen Teil

habe ich nur andeutungsweise behandelt. Trotzdem glaube ich eine Skizze des Gebietes gegeben zu haben, die den Reichtum der bewussten Beziehungen beim Beurteilen ästhetischer Objekte erkennen lässt. Die Gründe, die uns zur Aufstellung der ästhetischen Postulate veranlassen, liegen in manchen Fällen auf der Hand, so bei der Wertschätzung einer speciell ästhetischen Befähigung, der intellektuellen Bedeutsamkeit, der erreichten Zweckmässigkeit, der technischen Vorzüglichkeit, der Naturtreue, der Schöngestaltung. Die Ursachen unseres Wohlgefallens am Typischen und individuell Charakteristischen würden eine eingehendere Untersuchung verdienen; ich begnüge mich, darauf hinzuweisen, dass beidemal eine unbewusste Einstellung vorhanden ist, der durch das gattungsmässig Vollkommene und das individuell Charakteristische entsprochen wird, dass ferner hier wie dort Wertungen anderer Art bestimmend wirken und dass endlich das individuell Charakteristische den Eindruck voller Lebendigkeit erzeugt und damit einen grossen Gefühlsreichtum besitzt. Was endlich die Werthaltung des Sittlichen betrifft, so ist sie empirisch nur so weit verständlich zu machen, als sie mit dem Zweck der Arterhaltung und den hierzu dienenden Instinkten zusammenhängt, während ihre tiefere Begründung eine metaphysische Theorie über die Bestimmung des Menschen voraussetzt.

Wie ich schon im Anfang betonte, darf man das ästhetische Urteil nicht mit dem ästhetischen Geniessen verwechseln. Es wird erst ästhetisch wirksam, wenn

die in ihm gewonnenen Gefühle mit dem ästhetischen Anschauen und Miterleben zur Verwachsung gelangen. Nur ein Punkt muss noch hervorgehoben werden. Wir haben zwischen dem Werturteil und der blossen Werthaltung unterschieden. Alle die Eigenschaften der Objekte, die im Werturteil zum Gegenstand einer bewussten Beziehung gemacht werden, können auch ohne den Umweg über den logischen Erkenntnisakt direkt wirksam sein. Wir können z. B. die Gattungsmässigkeit eines typischen Kunstwerks geniessen, ohne dabei zu dem Urteil veranlasst zu werden: „das ist vollkommen typisch"; und wir können durch technische Vorzüge erfreut werden, ohne die Fähigkeit zu ihrer logischen Beurteilung zu besitzen. Das ist ein ganz ähnliches Verhältnis, wie es zwischen Verwachsung und Association zu konstatieren ist. Für die volle Würdigung jener Eigenschaften ist es aber doch unerlässlich, dass wir uns aus dem naiven Genuss zur bewussten Beziehung erheben, um von da aus wieder in die volle Hingabe an das Gebotene hinabzusteigen.

Fünftes Kapitel.

Die innere Nachahmung.

In meiner „Einleitung in die Ästhetik“ habe ich den Begriff, der die Überschrift dieses Kapitels bildet, zum Angelpunkt der ganzen Erörterung gemacht. Indem ich von einem „Spiel der inneren Nachahmung“ redete, das für mich das centrale Phänomen im ästhetischen Genuss bedeutete, suchte ich eine doppelte Synthese zu vollziehen: erstens die Verbindung von Lotzes (und R. Vischers) Theorie des innerlichen Miterlebens mit Schillers Lehre vom Spiel und zweitens die Beziehung des so ergänzten Begriffes auf das menschliche Triebleben, speciell auf den Nachahmungstrieb. Beide Aufgaben, besonders aber die zweite, konnte ich damals nicht in genügender Weise ausführen, weil mir die nötigen psychologischen Grundlagen fehlten. Inzwischen glaube ich durch die hierauf gerichteten Erörterungen in den „Spielen der Menschen“ sowie durch den Inhalt des ersten und zweiten Kapitels in diesem Buche ein Stück weiter gekommen zu sein, sodass es mir vielleicht eher gelingen wird, meinen Standpunkt zu rechtfertigen.

Das innere Miterleben hat Lotze in verschiedenen Werken mit unübertrefflicher Feinheit geschildert. Am

bekanntesten sind wohl die Ausführungen im 2. Band des „Mikrokosmus". „Keine Gestalt", heisst es da, „ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitlebend zu versetzen wüsste .... Nicht allein in die eigentümlichen Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des singenden Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mit zu träumen und den einförmigen Genuss seiner Öffnungen und Schliessungen, wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Beugens und Schwebens beseelt; vielmehr selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über und verwandeln durch sie die toten Lasten und Stützen der Gebäude zu ebenso vielen Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Spannungen in uns übergehen" (a. a. O. S. 201, 202).

Unterwirft man diesen Zustand, der für die volle ästhetische Hingabe an das Objekt charakteristisch ist, einer genaueren Analyse, so stellt sich das Bedürfnis ein, das innere Miterleben von der ästhetischen Personifikation und von der ästhetischen Illusion zu unterscheiden. Denn wir haben es da mit drei Begriffen zu thun, die sich wohl kreuzen, aber nicht decken. Die ästhetische Personifikation kann durch das innere Miterleben gefördert werden; es war aber ein Irrtum, wenn ich früher das Verhältnis so auf-

fasste, als ob dem unbeseelten Objekt der Eindruck des Persönlichen „allein durch die innere Nachahmung" verliehen werde („Einleitung in die Ästhetik" S. 90). Scheinbar war es sogar ein Widersinn; denn dass ich z. B. die Wut des brausenden Sturmes innerlich miterleben kann, setzt ja natürlich die Personifikation schon voraus. Ich werde nachher zeigen, dass ich doch nur den Fehler machte, eine zum Teil, und zwar zum grössten Teil berechtigte Behauptung für allgemein giltig zu halten. Hier genügt es, auf die Personifikation von Farben und Klängen hinzuweisen, die zweifellos kein inneres Miterleben zur Bedingung hat. — Ebensowenig deckt sich das innere Miterleben mit der ästhetischen Illusion. Wir haben schon in dem ersten Kapitel verschiedene Illusionen auseinandergehalten, von denen nur eine direkt als die des Miterlebens bezeichnet wurde — im nächsten Hauptstück werden wir darauf zurückkommen.

Der Zustand des Miterlebens selbst macht weitere Unterscheidungen notwendig. Zunächst seien zur Orientierung folgende Hauptpunkte hervorgehoben: 1a. Wir nehmen innerlich Anteil an den wahrgenommenen oder vorgestellten Bewegungen eines äusseren Objektes, als ob die Bewegungen des Objekts unsere eigenen Bewegungen wären. 1b. Wir erleben aber auch die Spannungen und Haltungen, die wir einem ruhenden Objekt ernstlich oder spielend beilegen, innerlich nach, als ob sich diese Spannungen und Haltungen in unserem eigenen Leibe geltend machten. 2a. Wir nehmen innerlich Anteil an den

psychischen Vorgängen, die wir auf Grund von wirklichen Ausdrucksbewegungen oder von Motionen, welche an Ausdrucksbewegungen erinnern, dem Objekte ernstlich oder nur spielend zuschreiben, als ob diese Vorgänge unsere eigenen Erlebnisse wären. 2b. Wir erleben aber auch die psychischen Zustände, die wir dem ruhenden Objekt auf Grund seiner Ausdruckshaltungen oder seiner an Ausdruckshaltungen erinnernden Formen ernstlich oder spielend zuschreiben, als ob es unsere eigenen psychischen Zustände wären. (Vgl. die etwas abweichende Darstellung „Spiele der Menschen“ S. 416 f.) Man kann vielleicht noch andere Formen des Miterlebens konstatieren, so z. B. das innerliche Mitklingen der durch Personifikation in eine Farbe verlegten Stimmung; die angeführten Arten, die sich alle an räumliche oder zeitliche Formen anschliessen, sind aber, wie ich glaube, die wichtigsten.

In dieser Analyse bemerken wir das Auftreten der ästhetischen Illusion und der ästhetischen Personifikation. Die Illusion verrät sich erstens in der besonderen Form, die wir als Illusion des Miterlebens bezeichneten, und sie tritt zweitens als die Illusion des „Leihens“ auf, die mit der ästhetischen Personifikation zusammenhängt. Die Personifikation ist einerseits als eine sinnliche Einfühlung von Körperempfindungen, andererseits als ein Ausstatten des Gegenstandes mit höheren geistigen Inhalten nachweisbar. Sie reicht nicht so weit wie das Miterleben; denn dieses umfasst auch mechanische Bewegungsvorgänge

und dehnt sich auf die inneren Erlebnisse aus, die wir den Objekten nicht bloss spielend „leihen", sondern ernstlich zuschreiben, oder um die Terminologie von Lipps zu gebrauchen: es bezieht sich nicht nur auf die „Symbole", sondern auch auf die „Zeichen" der Beseeltheit. — Fassen wir endlich das Miterleben selbst ins Auge, so können wir sagen: es handelt sich dabei um Verwachsungen von optischen oder akustischen Sinnesdaten mit thatsächlichen oder reproduzierten Organempfindungen, sowie mit abstrakteren Vorstellungen und mit Gefühlen. Diese Verwachsungen sind aber in ihrem Charakter und Verlauf durchaus abhängig von dem Charakter und Verlauf der gegebenen optischen oder akustischen Sinnesdaten, auf deren Wahrnehmung die Aufmerksamkeit während des vollen Miterlebens streng konzentriert bleibt. Das gilt sogar von der Lesepoesie; denn wenn auch die hier vorhandenen optischen Daten an sich keine ästhetische Bedeutung haben, so bildet doch die Konzentration auf ihre Abfolge den Leitfaden für alles, was sich an die Lektüre anschliesst. Nur durch ein solches festes Gebundensein an die Eigenart des Objekts und den Verlauf seiner Entfaltung erklärt sich der eigentümliche Gesamtzustand des Bewusstseins während dieser Verwachsungen.

Das innere Miterleben ist nach meiner Meinung das eigentliche Centrum des ästhetischen Geniessens. Wir haben zwar bildlich geredet „darunter" die sinnliche Freude an angenehmen und intensiven Reizen und „darüber" das weite Gebiet der ästhetischen Be-

urteilungen; aber alles, was zu dem vollen Aufgehen im ästhetischen Genuss gehört, ist getragen von diesem mächtigen Strome. Nun fragt es sich jedoch, ob wir nicht dem jedermann vertrauten Zustande schon durch den Ausdruck „Mit“- oder „Nacherleben“ einen zwar bequemen, aber wissenschaftlich bedenklichen, wenn nicht gar direkt verkehrten Namen geben. Die Schwierigkeit liegt darin, dass das „Innere“ des Objektes, das wir nacherleben sollen, ja selbstverständlich dem Inhalte nach gar nichts anderes sein kann, als unser eigenes „Inneres“, das wir nur den Ausdrucksbewegungen und Ausdruckshaltungen des Objekts entsprechend modifiziert und mit diesem zur Verwachsung gebracht haben. So sagt Lipps in seinen „Ethischen Grundfragen“ (1899, S. 15): „Man stellt die Frage, wie solches Nacherleben, Nachbilden etc. des Fremden in uns möglich sei. Diese Frage ist, genau genommen, falsch gestellt. Solches ‚Nacherleben‘ oder ‚Nachbilden‘ geschieht in Wahrheit gar nicht. Das heisst: Nicht so verhält es sich, dass das fremde Erleben erst für mich als fremdes bestände, und dann in mir nachgebildet, d. h. dass ein zweites, nämlich eigenes Erleben darnach oder nach dem Muster desselben von mir gebildet würde. Sondern es findet von vornherein und durchaus nur ein einziges Erleben statt. Und dies einzige Erleben ist nicht das in mich herübergenommene fremde, sondern es ist umgekehrt das zugleich der fremden Persönlichkeit zugesprochene eigene.“ Noch schärfer äussert sich Lipps in seinem „dritten ästhetischen Litteratur-

bericht“ (Arch. f. Syst. Philos. IV, S. 468 f.). Im gewöhnlichen Leben spreche man allerdings von einem Nacherleben. „Wir erleben, so sagen wir etwa, das Sich-Aufrichten der Säule, diese innere Thätigkeit, in uns nach. Auch dieser Ausdruck ist psychologisch unzutreffend. Die Säule richtet sich in der That nicht auf. Sie wird erst zu einer sich aufrichtenden, indem wir unsere Thätigkeit des Sichaufrichtens, an die wir durch den Anblick der Säule gemahnt werden, in die Säule ... ‚hineinverlegen‘. Aber der Sprachgebrauch besteht einmal. Und sind wir im gemeinen Leben so ungenau, warum am Ende sollte der Ästhetiker nicht noch ungenauer sein dürfen.“

Die Beantwortung der so entstandenen Bedenken erfordert eine vielleicht etwas umständlich erscheinende Überlegung. Zunächst müssen wir von der unbestreitbaren Thatsache ausgehen, dass zwischen dem Eindruck des Emporstrebens einer Säule und dem Eindruck, als ob wir selbst mit der Säule emporstrebten, eben doch ein wesentlicher Unterschied besteht. Logisch müssten wir die Differenz jedenfalls anerkennen, auch wenn psychologisch beides stets ungetrennt beisammen wäre; sie ist aber auch in den psychischen Erlebnissen oft genug nachweisbar. Das spielende Kind „leiht“ seiner Puppe das Bestreben, gehen zu lernen und verursacht sogar selbst die dazu nötigen Beinbewegungen; zugleich freut es sich mit der Puppe über den Erfolg, den es ihr doch selbst andichtet, und erst in diesem Miterleben liegt der volle Genuss seines Spieles. Ebenso leihen wir selbst dem gotischen

Turm den Eindruck des Emporstrebens, aber erst wenn uns dieses Emporstreben mit in die Höhe reisst, verhalten wir uns im eigentlichen Sinn ästhetisch. Wir gleichen alle ein wenig J. Claretíes Schauspieler Brichanteau, der über einen von ihm selbst bezahlten Lorbeerkranz, den er sich überreichen lässt, Thränen der Rührung vergiesst. Auch Lotze nimmt keinen Anstoss daran, zu sagen: „selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über und verwandeln durch sie die toten Lasten und Stützen der Gebäude zu ebensovielen Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Spannungen in uns übergehen". Dass der Unterschied auch als psychologische Thatsache, nicht nur als Ergebnis einer theoretischen Analyse besteht, lehrt uns das tägliche Leben, da wir uns ja der Regel nach damit begnügen, die seelischen Zustände anderer zu erkennen, d. h. diese Zustände aus unserem eigenen Vorstellungsschatz in andere hineinzuverlegen, ohne zu einem wirklichen Miterleben zu kommen. Sehr deutlich zeigt sich der Unterschied auch bei der ästhetischen Abstumpfung; vor der täglich gesehenen gotischen Kirche haben wir, so oft wir wollen, den Eindruck des Emporstrebens, aber die Fälle, wo wir mit emporgerissen werden, sind selten und wollen sich auch auf Befehl nicht immer einstellen. Die so mit Bestimmtheit nachweisbare Differenz hat denn auch Lipps in seinem Aufsatz über die ästhetische Einfühlung ausdrücklich anerkannt, indem er dort zwischen „einfacher" und „sympathischer" Einfühlung unterscheidet. Die sympathi-

sche ist eben das, was wir sonst Mit- oder Nacherleben nennen.

Da nun die einfache Einfühlung (das „Leihen") sich ohne Reflexion vollzieht, sodass ihr Resultat dem naiven Bewusstsein wie etwas unmittelbar Gegebenes vorkommt, so wird die davon deutlich zu unterscheidende sympathische Einfühlung notwendig als ein Nacherleben jenes objektiv Gegebenen erscheinen müssen. Der Mann „ist" zornig, und nun erleben wir seinen Zorn mit oder nach.

Es ist aber noch eine andere Zweiheit von Verhaltungsweisen zu unterscheiden. Wir haben vorhin gesehen, dass nicht nur „innere", psychische Vorgänge oder Zustände das Objekt jenes Miterlebens bilden, sondern auch ruhende und bewegte Formen. Wenn wir ästhetisch daran teilnehmen, wie „über schroffen Fichtenhöhen der Adler ausgebreitet schwebt", so geniessen wir nicht nur die Seligkeit des freien Schwebens, die wir dem Vogel „leihen", als eigenes reales Gefühl, sondern wir machen auch die sinnlich wahrnehmbaren Kreisbewegungen innerlich mit, die er da droben in freier Höhe ausführt. Wenn wir die Gestalt des Diskuswerfers betrachten, so geht ausser den geliehenen Gefühlen und Vorstellungen auch die bestimmte räumliche Stellung und Haltung der Figur in das Miterleben ein. Und beim musikalischen Geniessen wird nicht nur der Gefühlsausdruck der Töne, sondern auch ihre schnellere und langsamere Bewegung nacherlebt. Die Zweiheit von Verhaltungsweisen besteht nun hier darin, dass wir einmal solche ruhenden und bewegten

Formen einfach wahrnehmen, das andere Mal dagegen, wie eben geschildert wurde, an diesen Formen innerlich teilhaben, als ob wir selbst die Bewegung ausführten oder die Haltung einnähmen. Auch dieser Unterschied zeigt sich wieder sehr deutlich in der ästhetischen Abstumpfung, wo wir die Haltung einer Statue ganz genau verstehen, aber nichts mehr von dem räumlichen Gepacktsein verspüren, das uns beim frischen Genuss so mächtig bewegte.

In solchen Raum- und Zeitformen treten uns nun sinnliche Erscheinungen gegenüber, die nicht nur für das naive Bewusstsein, sondern auch für den erkenntnistheoretischen Standpunkt der Naturwissenschaft als etwas objektiv Gegebenes vor uns stehen. Zwar „leihen" wir auch hier, sofern überall reproduktive Faktoren beim Wahrnehmen mitwirken, aber die Grundlage des Erlebnisses hat eben doch volle sinnliche Realität. Der ästhetische Zustand wird uns daher, wo es sich um das innere Teilnehmen an sinnlichen Formen handelt, mit noch grösserem Recht als ein „Nacherleben", „Nachbilden", „Nachkonstruieren" erscheinen. Wenn wir dann von diesem sinnlichen Nachbilden aus das ganze ästhetische Verhalten als ein Nacherleben bezeichnen, so ist das im Zusammenhang mit dem vorher Gesagten wohl zu begreifen. — An diesem Punkt erklärt sich die Bemerkung, dass meine Ableitung der ästhetischen Personifikation aus dem inneren Miterleben zum Teil richtig und jedenfalls kein Widersinn war. Denn überall, wo uns Formen entgegentreten, wird sich die ästhetische Personifikation an das innere

Nacherleben des Formalen anschliessen. Logisch ist dann dies formale Nachkonstruieren das erste, in ihm kommt es zur Personifikation und mit der Personifikation zum Nacherleben des Psychischen.

Hiermit glaube ich nachgewiesen zu haben, dass der bekämpfte Ausdruck nicht ganz unberechtigt ist, oder besser: dass wir ihn nicht ohne Grund anwenden, da es thatsächlich zweierlei Zustände giebt, von denen der eine als etwas objektiv Gegebenes erscheint, der andere als seine subjektive Wiederholung. Dieses Resultat droht sich aber wieder aufzulösen, wenn wir den Sachverhalt streng psychologisch betrachten. Meine nächste Aufgabe besteht darin, diesen Auflösungsprozess zu verfolgen. Worauf beruht, wenn man einmal von den Ausdrücken „Hineinverlegen“ und „Nacherleben“ gänzlich absieht, die Differenz der Erlebnisweisen? Sie erklärt sich erstens daraus, dass der Anteil des Gefühls verschieden ist. Wenn ich einem Menschen auf Grund seiner Ausdrucksbewegungen oder Ausdruckshaltungen den Affekt des Zornes zuschreibe (einfache Einfühlung), so ist diese Gemütsbewegung nicht als wirkliches Gefühl, sondern nur als Vorstellung des Gefühls (unter Umständen als blosse Wortvorstellung) in meinem Bewusstsein. Sobald dagegen die Vorstellung des Gefühles zu dem entsprechenden wirklichen Gefühl hinüberleitet, verlasse ich das Stadium der einfachen Einfühlung und nähere mich dem Zustand, den man inneres Miterleben oder ästhetische Sympathie nennt. So spricht auch Lipps in jenem Aufsatz sehr richtig von einem bloss

„reproduzierten“ Zorn in der einfachen Einfühlung, der sich beim ästhetischen Verhalten in einen „jetzt thatsächlich erlebten“ Zorn verwandelt. — Die Differenz erklärt sich zweitens aus dem verschiedenen Anteil der Organempfindungen. Ich spreche dabei vorläufig nur von der Reproduktion solcher Empfindungen. Wenn ich einem Zornigen den Zorn bloss zuschreibe, oder wenn ich den zum Scheibenwurf ausholenden Arm bloss wahrnehme und in seinem Zweck richtig erkenne, so ist von einem Auftauchen der entsprechenden Empfindungsreproduktionen wenig oder nichts zu verspüren. Meine Übung im Verständnis der Körperbewegungen und Körperhaltungen, sowie in der Deutung des Ausdrucks ist so gross, dass der ganze Vorgang sehr abstrakt bleiben kann und bleibt. Sobald dagegen Reproduktionen der entsprechenden Organempfindungen, also z. B. des Zusammenziehens der Brauen, des Aufeinanderpressens der Zähne, der Spannungs- und Bewegungsempfindungen in Arm, Brust und Beinen lebhafter in Wirkung treten, nähere ich mich abermals dem ästhetischen Verhalten. — Fragen wir gleich noch, unter welchen Bedingungen sich diese doppelte, aber eng verschlungene Umwandlung vollzieht, so können wir — ebenfalls vorläufig — darauf hinweisen, dass die Gesetze der Kontiguität eine Tendenz unserer Psyche, vom vorgestellten zum wirklichen Gefühl und von der Wahrnehmung körperlicher Bewegungen und Haltungen zur Reproduktion der mit ähnlichen Bewegungen und Haltungen unseres Leibes verbundenen Organempfindungen überzugehen,

sehr begreiflich erscheinen lassen. Ist dem so, dann besteht die gesuchte Bedingung einfach darin, dass dem Bewusstsein zu dem Ersatz des bloss reproduzierten Gefühls durch ein reales und zum intensiveren Hereinwirken reproduzierter Organempfindungen auch wirklich Gelegenheit gegeben wird. Diese Bedingung hat den negativen Sinn, dass wir die nötige Zeit und auch den erforderlichen „guten Willen“ haben müssen, um überhaupt zu einer solchen innerlichen Teilnahme zu gelangen. Denn in vielen Fällen wird die abstrakte Vorstellung des fremden Gefühlszustandes und die flüchtige Erkenntnis des körperlichen Verhaltens uns direkt zu andersartigen Bewusstseinszuständen hinüberleiten, die jene Umwandlung sofort verhindern. So kann der Anblick des realen zornigen Mannes nur ausnahmsweise zum „Zürnen mit dem Zornigen“ führen, weil wir gewöhnlich von dem blossen Verständnis seines Zustandes zu anderen Vorstellungen und Emotionen, z. B. zur Furcht oder zur Vorbereitung der Abwehr, der Beruhigung u. s. w. übergeführt werden, die eine etwa aufkeimende Tendenz zur sympathischen Einfühlung ersticken. Hiermit hängt einer der vielen Vorteile zusammen, die das Kunstwerk vor der Natur voraus hat (vgl. „Einleitung in die Ästhetik“ S. 183 f.). Der positive Sinn der Bedingung besteht darin, dass der Inhalt des Gebotenen als solcher unsere Aufmerksamkeit in genügender Stärke und mit genügender Lustwirkung fesseln muss, um uns bei diesem Schauen und Vorstellen verweilen zu lassen. Ist dies der Fall,

so wird erfahrungsgemäss die geschilderte Umwandlung nicht auf sich warten lassen.

Was ist das Ergebnis dieser psychologischen Betrachtung? Wir werden dabei bleiben können, dass der Ausdruck „Miterleben" das ästhetische Verhalten so, wie es sich dem naiven und dabei gerne mit Bildern arbeitenden Bewusstsein darstellt, vortrefflich kennzeichnet. Und da der Terminus deshalb für jeden, der ästhetisch veranlagt ist, ohne weiteres verständlich sein muss und überdies schwer zu vermeiden ist (das Wort Sympathie enthält ja neben dem Merkmal des Zusammenstimmens ebenfalls den ausdrücklichen Hinweis auf ein gefühlsmässiges Miterleben), so wird man ihn schon weiter verwenden dürfen. Aber, so werden wir jetzt hinzufügen, wer ihn verwendet, muss sich streng davor hüten, das Bildliche für wirklich zu nehmen. Denn bei einer genaueren Analyse der Thatsachen finden wir nur jene Umwandlung der bloss vorgestellten Gefühle in reale und jenes stärkere Auftreten von reproduzierten Organempfindungen. Dies ist der eigentliche Thatbestand, alles andere eine bloss metaphorische Redeweise.

Und nun gelange ich zu dem Wendepunkt der ganzen Erörterung. Ich habe in meiner „Einleitung" das Centrum des ästhetischen Geniessens als ein „Spiel der inneren Nachahmung" bezeichnet. Von der Beziehung zum Spiel handelt schon das erste Kapitel. Hier habe ich es nur noch mit dem inneren Nachahmen zu thun. Indem ich dem ästhetischen Miterleben diesen bestimmteren Namen gebe (auf den

übrigens verschiedene Ästhetiker aus verschiedenen Ländern unabhängig voneinander verfallen sind), will ich nicht einen bloss bildlichen Ausdruck gebrauchen, sondern ich nehme an, dass beim vollen Geniessen motorische Vorgänge von imitatorischem Charakter wirksam sind, die das „Miterleben" als ein körperliches Teilnehmen erscheinen lassen. In der vorausgehenden Erörterung haben wir zwar von realen Gefühlen, aber nur von reproduzierten Organempfindungen geredet. Bleibt man dabei stehen, so gelangt man kaum über das eben formulierte Resultat hinaus. Die Sachlage ändert sich jedoch, sobald man auf die Ergebnisse des zweiten Kapitels zurückgreift.

Ich beginne mit dem Hinweis auf die Thatsache, dass zum mindesten frühere Nachahmungsbewegungen für die ästhetische Einfühlung unentbehrlich sind. — Bei dem Aufnehmen optischer Formen spielt das von R. Vischer so treffend geschilderte „Entlanggleiten" des Blickes eine grosse Rolle. Wie wir gesehen haben, handelt es sich dabei nicht um ein direktes Nachkonstruieren der Formen durch die Augenbewegung; wohl aber ist aus früheren Erlebnissen mit dem optischen Auffassen die taktile Erfahrung von den Gegenständen verwachsen, durch die wir thatsächlich eine objektiv gegebene Form mit der bewegten Hand nachkonstruieren. — Kann man hierin noch keine Nachahmungsbewegung im eigentlichen Sinne finden, so sind wir völlig im Gebiete dieses wichtigen Triebes, wenn wir uns an die Ausführungen über das Anklingen der Empfindungskomplexe erinnern, die uns

die Bewegungen, Spannungen, Haltungen und Gleichgewichtszustände unseres eigenen Leibes mitteilen und dadurch die ästhetische Einfühlung ermöglichen. Wir haben gesehen, dass einerseits die direkte Berufung auf die Ähnlichkeit des geschauten Objektes mit dem Anblick unseres Leibes nicht viel helfen kann, weil wir von dem eigenen Körper nur sehr ungenügende optische Bilder besitzen, und dass andrerseits die Erklärung durch das abstrakte Wissen von der Bedeutung des Gesehenen bei der Lebhaftigkeit und instinktiven Sicherheit jener Interpretation auch nicht recht befriedigt. Dagegen fanden wir in der Thatsache der so ausserordentlich zahlreichen Nachahmungen, die lange nach der sinnlichen Erfahrung des Vorbildes und doch ohne Leitung durch ein Erinnerungsbild unwillkürlich auftreten, den Beweis für motorische Einstellungen von imitativem Charakter, die sich unmittelbar an den Anblick des Objektes angeschlossen haben müssen und durch ihr Nachwirken den sonst fehlenden Konnex zwischen dem Original und der späteren, äusserlichen Kopie schaffen. So gelangten wir zu der Erklärung: mit dem Anblick einer Bewegung oder Haltung, z. B. eines stark zurückgebogenen Armes, sind schon seit unserer Kindheit so häufig Nachahmungsimpulse und damit verbundene Empfindungen verknüpft gewesen, dass nun mit dem optisch Gegebenen unmittelbar die entsprechenden Empfindungsreproduktionen verwachsen müssen (Vgl. o. S. 55). — Endlich zeigt sich der Einfluss früherer Nachahmungen auch in dem starken Auftreten akustischer

Bilder beim stillen Lesen (s. o. S. 77 f.); denn diese Bilder sind ursprünglich durch die beim Erlernen der Schrift vorgesprochenen und vom Kinde nachgeahmten Sprachlaute gewonnen worden.

Hiermit haben wir aber nur gezeigt, dass die Wirkung des Nachahmungstriebes für das Zustandekommen des ästhetischen Geniessens in verschiedener Hinsicht vorausgesetzt werden muss, nicht dass im Genuss selbst Bewegungen von imitatorischem Charakter eine Rolle spielen. Den Zugang zu solchen Bewegungsvorgängen können wir nun so zu gewinnen suchen, dass wir von den bloss reproduktiven Faktoren ausgehen. Nehmen wir an, es handle sich um den ästhetisch wirkungsvollen Anblick, den uns die rhythmische Bewegung von Bauarbeitern darbietet, welche, in passenden Abständen übereinander aufgestellt, Backsteine von Hand zu Hand werfen, bis das Baumaterial vom Boden aus an seinem Bestimmungsort auf dem Gebäude angelangt ist. Da können wir uns das in diesem Falle bekanntlich recht intensive „Miterleben" etwa so konstruieren. Unsere Aufmerksamkeit fühlt sich auf die Arbeiter gerichtet. Wir haben ein Verständnis für die Körperbewegungen, die wir wahrnehmen, und schreiben den Männern die Gefühle und Vorstellungen zu, die mit einem rhythmisch geregelten Auffangen und Werfen verknüpft sind. Da nun die früher erwähnten Bedingungen hier eintreffen, so findet jene Umwandlung statt, die wir schon kennen: statt eines abstrakteren Verständnisses der Thätigkeit werden die Reproduktionen der ent-

sprechenden Bewegungs- und Spannungsgefühle intensiver auftreten, und statt der blossen Vorstellung gewisser Gefühle werden sich reale Gefühle von derselben Art einstellen. Hier bleiben wir aber nicht stehen. Vielmehr nehmen wir weiterhin an, dass die lebhafter werdenden Gefühle und Vorstellungen über die blosse Reproduktion von Bewegungs- und Spannungsempfindungen hinausdrängen, wie ja auch sonst lebhafte Bewegungsvorstellungen leicht zu Innervationen führen, und dass so jene andeutenden, aber nicht mehr bloss vorgestellten, sondern realen Spannungen und Bewegungen in unserem Organismus entstehen, die wir beim intensiven Miterleben so deutlich verspüren und die unter Umständen auch für äussere Beobachter sichtbar werden.

Hält man diese Konstruktion für richtig — und es ist möglich, dass sie in vielen Fällen zutreffend ist —, so kann man den für uns ungünstigsten Standpunkt einnehmen, dass man die so konstruierte motorische Anteilnahme als blosse „körperliche Resonanz" betrachtet, die zwar zweifellos häufig vorkommt und sich gerade beim lebhaften Genuss geltend macht, die aber für den Genuss selbst ebensowenig bedeutet wie die Nebengeräusche eines Phonographen für die Nachbildung einer menschlichen Stimme. Ein ästhetisches Miterleben würde dann nur in den zuerst geschilderten Vorgängen zu suchen sein; dass zugleich körperliche Bewegungsvorgänge eintreten, wäre eine blosse Begleiterscheinung, die den Ästhetiker nichts anginge. — Einer solchen Auffassung würde ich mich jedoch, wie

die Erörterungen des zweiten Kapitels zeigen, in keinem Falle anschliessen können. Ich bin, so sagte ich damals (S. 56, 59 f.), weit davon entfernt, unsere Gefühle mit den Organempfindungen identifizieren zu wollen. Dagegen bin ich, seit die Darlegungen älterer und neuerer Psychologen mich darauf aufmerksam gemacht haben, fest davon überzeugt, dass bei allen starken Gefühlsregungen das körperliche Ergriffensein von wesentlicher Bedeutung ist. Man mag annehmen, dass viele Gefühle zunächst nur im Konnex mit reproduktiven Faktoren bestehen — ich halte das keineswegs für sicher ausgemacht, jedenfalls sind wir aber bei unserer Konstruktion davon ausgegangen. Auch dann wird man einräumen müssen, dass ein solches Gefühl häufig körperliche Veränderungen hervorruft, dass diese von Organempfindungen begleitet sind, und dass die hervortretenden Organempfindungen dem Gefühl erst seine ganze sinnliche Lebhaftigkeit verschaffen. Auch die scharfsinnige Kritik der extremeren Theorien durch Stumpf hat mich in dieser vorsichtiger formulierten Überzeugung nicht wankend gemacht.

Tritt man meiner Ansicht bei, so befindet man sich bereits im Gebiet der inneren Nachahmung, ohne dass doch das letzte Wort darüber schon gesagt wäre. Das volle „Zürnen mit dem Zornigen" würde dann darin bestehen, dass wir von der Vorstellung des Affekts zum wirklichen Mitfühlen übergingen, und das wirkliche Mitfühlen würde erst dann die ganze Lebhaftigkeit erlangen, die es im ästhetischen Zustande so oft besitzt, wenn der Affekt des Zorns in uns selbst bis

in das körperliche Verhalten hinein ausstrahlte. Dieses körperliche Verhalten würde aber eine Wiederholung oder Nachbildung des fremden Verhaltens genannt werden können, und zwar eine „innere“ Nachbildung, weil es sich ja dabei bloss um andeutende Bewegungsvorgänge handelt, die nur bei besonders intensiver Teilnahme auch äusserlich sichtbar werden.

Sollte dies aber der gewöhnliche Verlauf sein? Sollte die motorische Wiederholung des im Objekt Gebotenen immer den Umweg über die abstraktere Form des Miterlebens voraussetzen? Ich glaube nicht, dass die Thatsachen hierfür sprechen. Es mag sich ja oft so verhalten. So könnte ich mir denken, dass einem bekannten Kunstwerk oder auch einem neuen gegenüber, welches uns nicht gleich zu packen vermag, zuerst eine kühlere, überwiegend auf Reproduktionen beruhende Teilnahme vorhanden ist, die erst allmählich durch die Ausstrahlung auf den physischen Organismus einen wärmeren Charakter annimmt. Ich bin auch gerne bereit, es einzuräumen, dass die z. B. auf Ausstellungen so häufige Form des Genusses, wobei wir nach kurzer Betrachtung ein billigendes Urteil abgeben, vermutlich überhaupt nichts von einer derartigen Ausstrahlung an sich trägt. Was mir aber wichtiger vorkommt, als solche abgeschwächten und matten Genüsse, die nur der hundertste Abguss des wahren Miterlebens sind (sie verhalten sich zu ihm wie das „Repetitionsurteil“ zum „Neuurteil“), das ist die ganze Seligkeit einer vollkommenen Hingabe an das Objekt, jenes mit elementarer Gewalt über uns kommende Er-

griffenwerden, aus dem der Betrachter wie aus einem schönen Traume erwacht, wenn die Augenblicke der Versenkung vorüber sind, jener der Ekstase verwandte Zustand, der freilich bei zunehmendem Alter leicht von dem Hang zum Urteilen erstickt wird. Auf diesen Zustand aber will die von uns versuchte Konstruktion nicht passen; sie scheint mir überhaupt überall da zu versagen, wo wir den Impuls zur sympathischen Einfühlung in seiner ungebrochenen Kraft und ursprünglichen Frische erleben. — Denken wir etwa wieder an jene sich rhythmisch bewegenden Arbeiter. Der Vorgang kann sich ja möglicherweise so abspielen, wie wir ihn geschildert haben. Aber entspricht die Schilderung unserem Verhalten auch dann, wenn wir uns wirklich durch den Anblick „gepackt“ fühlen? Ich kann das nicht zugeben. Nach meiner Erfahrung ist der natürliche Verlauf der, dass wir, sobald wir nicht zu anderen Interessen abgelenkt werden, mit realen motorischen Vorgängen von Nachahmungscharakter beginnen. Wir spüren körperlich den Choc des aufgefangenen, den Schwung des weitergeworfenen Steines und werden von da aus in das „innere Miterleben“ hineingezogen. Ja, es verhält sich sogar häufig so, dass die unwillkürlichen motorischen Vorgänge in unserem Körper erst den Anlass zur vollen Konzentration unserer Aufmerksamkeit geben. D. h. mit anderen Worten: leise Nachahmungsimpulse, die sich unwillkürlich bei dem Anblick einstellen, sind der auslösende Prozess. Führen sie dann, indem reproduktive Faktoren hinzutreten, zu einem angenehmen

Gesamtzustand des Bewusstseins, so vollendet sich das, was wir als inneres Miterleben bezeichnen. — Und verhält es sich nicht überall so, wo wir die ganze Macht eines ästhetisch wirksamen Objekts erfahren? Ist es nicht buchstäblich zu nehmen, dass der noch empfängliche Mensch von guten Werken der bildenden Kunst, denen er zum ersten Male gegenübertritt, wie von einer Naturgewalt körperlich ergriffen wird? Beginnt nicht der lebenswarme Genuss eines gotischen Kirchenturmes mit einem blitzartig wirkenden organischen Emporgerissensein, dem sich das „Geistige“ des Miterlebens erst anschliesst? Und ist die Wirkung eines feurigen Rhythmus so zu verstehen, dass wir von bloss reproduktiven Vorgängen her erst allmählich die Ausstrahlung auf das Organische fühlen, oder ist nicht vielmehr auch hier die unwiderstehliche motorische Einstellung der Ausgangspunkt?

Die Erfahrungen, die ich an mir selbst mache, zwingen mich dazu, die hiermit gekennzeichnete Art des Miterlebens, die im vollsten Sinne den Namen einer „inneren Nachahmung“ verdient, überall da anzunehmen, wo das ästhetische Objekt in „packender“ Weise durch Formen zu uns redet — wo aber die Form fehlt, da „reden“ die Objekte nicht viel, und wo sie nicht viel reden, da giebt es wenig zum Miterleben. — Eine weitere Frage ist nun die, wie man sich die Thatsache einer solchen motorischen Teilnahme begreiflich machen kann. Hier wie in der Anerkennung der Thatsache selbst habe ich neuerdings einen willkommenen Bundesgenossen in der Person des finlän-

dischen Professors Yrjö Hirn gewonnen, dessen „Origins of art“ (London, 1900) nach meiner Ansicht zu den wertvollsten ästhetischen Untersuchungen der letzten Jahre gezählt werden müssen. Vor allem ist für unsere Zwecke auf die ungeheuere Bedeutung zu verweisen, die der Nachahmungstrieb überhaupt für den Menschen besitzt. Die Nachahmung, deren Vorbilder in optischen Bewegungen und Haltungen, sowie in akustischen Formen, also gerade in denjenigen Erscheinungen bestehen, welche auch für die ästhetische Sympathie in Betracht kommen, schafft im menschlichen Leben das, was Baldwin die „sociale Vererbung“ genannt hat: die von aller physischen Vererbung unabhängige Überlieferung erworbener Gewohnheiten von Individuum zu Individuum und von Generation zu Generation. Die Nachahmung ist es, der die Vermittelung zwischen Instinkt und Vernunfthandlung zufällt, indem sie den ererbten Besitz, der für sich allein zur Erfüllung der Lebensaufgaben nicht genügen würde, durch erworbene Anpassungen arrondiert und so entweder die Befreiung von der Vorherrschaft ererbter Mechanismen ermöglicht, oder in anderen Fällen vielleicht auch umgekehrt den werdenden Instinkt so lange ergänzt, bis er für sich allein ausreicht, um die Art zu erhalten. Die Nachahmung, ohne die es kein Erlernen, keine Überlieferung gäbe, ist ferner das einzige Mittel, um das Eigenste des Menschen zu bewahren und weiterzubilden: sie ist der unentbehrliche Träger einer kontinuierlichen und damit die notwendige Voraussetzung einer sich steigernden, nicht

immer wieder ab ovo beginnenden Kultur („Spiele der Menschen“ 362 f.). Und noch eine weitere Leistung von ausserordentlicher Wichtigkeit haben wir der Nachahmung zuerkennen müssen. Da die optische Ähnlichkeit zwischen den fremden Haltungen oder Bewegungen und den Bewegungen oder Haltungen des eigenen Leibes für unsere Wahrnehmung nur in sehr unvollkommener Weise vorhanden ist, so ist die ausdeutende Erkenntnis der Formen, wobei wir dem Objekt die inneren Zustände beilegen, die wir in uns bei ähnlichem Verhalten antreffen, gleichfalls zu einem wesentlichen Teil dem Nachahmungstrieb zuzuschreiben (vgl. o. S. 55, 194). „As children“, sagt Hirn (S. 79), „we all imitated before we comprehended, and we have learned to comprehend by imitating.“ Auch Hildebrand hebt es sehr richtig hervor, dass das Kind „die Mimik des Lachens und Weinens verstehen lernt, indem es diese Mimik mitmacht und an dem eigenen Muskelvorgang, den es hervorruft, auch die innere Ursache des Behagens oder Unbehagens zu empfinden im stande ist“ („Problem der Form“ S. 85).

Es ist demnach begreiflich, dass sich dieser mächtige Trieb vor jedem Objekt sofort zu regen beginnt, sobald nur der Gegenstand geeignet ist, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln und damit den aufkeimenden imitatorischen Impulsen Zeit zur Entfaltung zu geben. Je mehr ein Mensch aus dem realen Zweckleben herausgehoben und ganz in die Betrachtung des Objektes versenkt ist, desto stärker regt sich der Trieb, wie das durch pathologische Fälle und durch Erscheinungen

während der Hypnose illustriert wird. — In welcher Weise äussert er sich aber gewöhnlich? In einer augenblicklich hervortretenden, vollständigen, äusseren Kopie? Keineswegs; in weitaus den meisten Fällen haben wir nicht ein sinnliches und mit Bewusstsein vollzogenes äusseres Nachahmen vor uns, sondern die äussere Kopie erscheint erst geraume Zeit nach dem Erleben des Vorbildes, und zwar erscheint sie gewöhnlich ohne Wissen und Wollen des nachahmenden Individuums. Fast alles, so sagten wir im zweiten Kapitel (S. 53), was von unseren Ausdrucksbewegungen und Ausdruckshaltungen nicht rein instinktiv ist, wird auf solche Weise erworben, und auch die ererbte Disposition wird erst so im Detail ausgebildet. Da nun die Kopie sich in der Regel ohne Leitung eines Erinnerungsbildes einstellt, so sind wir zu der Annahme genötigt, dass schon vorher das aufmerksame Betrachten der Bewegung oder Haltung unmittelbar von einem Stadium imitatorischer Einstellung begleitet war; wie mir scheint, wird nur so der Konnex zwischen der früheren Wahrnehmung und der späteren Handlung verständlich. Oder, wenn man vielleicht doch noch an eine andere Erklärung denken möchte, so spricht trotzdem die Wahrscheinlichkeit für diese; denn auch da, wo die äussere Nachahmung sich zugleich an das Vorbild anschliesst, geht doch ein Zustand der Anpassung oder Adjustierung voraus, den wir besonders bei Kindern oft mit grosser Deutlichkeit beobachten können. Mit einem Wort: die äussere Nachahmung wird in unzähligen Fällen durch

ein Stadium von innerer Nachahmung vorbereitet.

Nehmen wir nun an, dass das Kind diese bloss andeutende Nachahmung zu schätzen lernt, weil sie bei Inhalten, die sinnlich angenehm wirken und zugleich überwiegend lustvolle reproduktive Faktoren hervorlocken, einen erfreulichen Gesamtzustand des Bewusstseins mit sich bringt, der sich durch die Intensität des Erlebens vorteilhaft vor einem abstrakteren „Miterleben", wie wir es zuerst schilderten, unterscheidet, so ist der Konnex zwischen dem Nachahmungstrieb und dem ästhetischen Geniessen einleuchtend gemacht. Man hätte sich dann (vgl. o. S. 57) zu denken, dass wir überall, wo wir optische und akustische Formen von lustbringender sinnlicher oder reproduktiver Wirkung vor uns haben, zu imitatorischen Einstellungen disponiert sind und dass wir dieser Disposition gerne folgen, weil sie den Eindruck erhöht, weil wir die Form so mehr „realisieren", als wenn dieses leibliche Mitmachen ausbleibt.

Aber es muss noch ein weiterer Punkt erwähnt werden, den ich schon in den Spielen der Menschen (S. 422 f.) besprochen habe. Das innere Nachahmen beruht durchweg auf blossen Andeutungen imitatorischer Prozesse und muss darauf beschränkt sein, weil die Aufmerksamkeit sonst nicht auf die Wahrnehmung des Objekts konzentriert bleiben könnte. Insofern haben alle die Bewegungsimpulse, die im ästhetischen Genuss auftreten, den Charakter blosser Symbole. Ihre Symbolik ist aber damit noch nicht

vollständig klargelegt. Denn ein grosser Teil dieser Vorgänge ist auch in dem Sinne symbolisch, dass es sich dabei um stellvertretende Motionen handelt, die sich nicht in dem für die äussere Nachahmung in Betracht kommenden Körperteile abspielen. Zwei Beobachtungen S. Strickers mögen diesen Unterschied verdeutlichen. „Wenn ich mich in der geeigneten körperlichen Verfassung in einiger Entfernung von einem Exerzierplatze so aufstelle, dass ich die exerzierende Truppe bequem beobachten kann, ohne aber die Kommandoworte zu verstehen, so werde ich mir gewisser Muskelgefühle so lebhaft bewusst, als würde ich selbst unter dem Kommando stehen und bestrebt sein, demselben Folge zu leisten. Wenn die Truppe marschiert, begleite ich sie taktmässig mit Gefühlen in meinen Unterextremitäten, wenn sie Armschwenkungen vornimmt, habe ich ziemlich intensive Muskelgefühle in den Oberarmmuskeln; wenn die Truppe Kehrt macht, so habe ich die Gefühle im Rücken." Bei dieser Beobachtung eines ausgesprochen Motorischen erkennen wir die direkte Innervation derselben Körperteile, die auch bei der äusseren Nachahmung in Bewegung gesetzt werden müssten. Dagegen haben wir ein vikarierendes Eintreten anderer Körperteile vor uns, wenn eine gesehene Bewegung durch Bewegungen unseres Atemapparates repräsentiert wird, wie das folgende Stelle veranschaulicht: „Von dem Exerzierplatz ging ich hierauf in eine Theaterbude, um Gymnastiker zu beobachten. Ich stellte mich dabei so auf, dass ich den Turner eben erst in Sicht be-

kommen konnte, als er das Sprungbrett berührte. In dem Augenblicke nun, als er sich von dem Sprungbrette abhob, hatte ich ein sehr deutliches Gefühl in meiner Brustwand, und dazu gesellte sich das Gefühl der Bewegung in den Augenmuskeln" („Studien über Bewegungsvorstellungen" 1882, 21 f.). Wir verlassen mit dieser zweiten Wirkungsart den unmittelbaren Erfolg des Nachahmungstriebes; denn die hier gemachten Bewegungen repräsentieren bloss diejenigen Innervationen, die beim äusseren Nachahmen direkt in Betracht kämen. Soviel ich sehe, handelt es sich dabei hauptsächlich um eine Wechselbeziehung der akustischen und optischen Nachahmungsgebiete: wie man einerseits von dem inneren Mitsingen eines Rhythmus zu den angedeuteten Gliederbewegungen übergeht, die den intensiven musikalischen Genuss wohl immer begleiten, so kann bei optischen Formen an Stelle der Gliederinnervationen eine vikarierende Motion des Atemapparates treten. Der erste Fall bedeutet eine Vergröberung, der zweite eine Verfeinerung der organischen Teilnahme. Darum ist die Nachahmung optischer Formen durch den Atemapparat die interessantere Seite des Prozesses. Auf welche Weise diese Verschiebung ursprünglich zu stande kommt, wird nicht leicht erklärt werden können; vermutlich muss von der Thatsache ausgegangen werden, dass jede Gliederbewegung von bestimmten Atembewegungen begleitet ist. Der Vorteil der symbolischen Nachahmung durch den Atmungsapparat springt sofort in die Augen, wenn man erst durch Übung im Selbst-

beobachten die unglaubliche Feinheit, Schnelligkeit und Anpassungsfähigkeit dieser Mechanismen kennen gelernt hat, die durch die Erlernung der Sprache zu einer bewundernswerten Vollkommenheit ausgebildet sind. Es ist daher wohl zu begreifen, dass diese Form der Anteilnahme verwertet wird, sobald sie nur gefunden ist. — Wie dem nun sei, jedenfalls bleibt auch hierbei die Thatsache eines organischen Mitagierens und der damit verbundenen Vertiefung der Gefühlswirkung bestehen.

Hiermit habe ich die Erörterung soweit geführt, als es mir in einem allgemeinen Zwecken dienenden Buche von geringem Umfang möglich ist. Eine monographische Ausführung des Problems müsste nicht nur das Meiste genauer auseinandersetzen, sondern auch mancherlei hinzufügen. So wäre z. B. eine Vergleichung mit dem Traumleben, wo erfahrungsgemäss so häufig kleine Bewegungen und Haltungen des Leibes die Grundlage für die weitgehendsten Traumerlebnisse von stärkster Gefühlswirkung sind, von entschiedenem Vorteil für die Erkenntnis der motorischen Symbolik des entwickelten inneren Miterlebens. Auch hätte ich gerne über lange fortgesetzte Experimente an dem Sommerschen Apparat zur Aufzeichnung unwillkürlicher kleiner Bewegungen berichtet, die zwar zu keinem überzeugenden Resultat führten, aber vielleicht mit besserem Erfolg wiederholt werden könnten, sofern es nur gelingt, die Aufmerksamkeit der Versuchsperson durch absichtliche Täuschung von dem zu untersuchenden Teil ihres Organismus abzulenken. (Einen

anderen Weg, nämlich den der Enquête, hat Vernon Lee eingeschlagen, doch sind die Ergebnisse dieser Umfrage noch nicht veröffentlicht.) Ferner würde es auch nicht ohne Interesse sein, näher auf die Erscheinung der ästhetischen Abstumpfung einzugehen, wobei es vorkommt, dass wir ein Kunstwerk, welches wir schon sehr oft gesehen haben, vollkommen in seinen Vorzügen würdigen können, ohne dass sich doch dieses kühlere Geniessen in ein eigentliches Gepacktwerden verwandelte. Nach meiner Erfahrung lässt sich hier manchmal der Übergang zum intensiveren Geniessen willkürlich durch Innervationen von imitatorischem Charakter erzeugen, wobei es freilich notwendig ist, die Aufmerksamkeit möglichst fest an das Objekt gebunden zu halten, was vielleicht nicht jedem, der es versucht, glücken wird. Endlich würde die Frage der beim ästhetischen Miterleben hervortretenden Gefühle eine genaue Erörterung verdienen. Die ästhetischen Emotionen sind sehr mannigfaltig, sodass die eigentlichen Gefühle des Miterlebens („sympathische" oder „Nachahmungsgefühle") nur einen Teil der in Betracht kommenden Gemütsbewegungen ausmachen. Rötteken hat die übrigen Gefühle als reaktive den sympathischen gegenübergestellt; ähnlich verfährt Th. A. Meyer in seinem „Stilgesetz der Poesie" (1901), das leider erst nach Drucklegung meiner im zweiten Kapitel gemachten Ausführungen über die Lesepoesie erschienen ist. Hier möchte ich nur betonen, dass ich die Gefühle des Miterlebens ebenso wie Lipps als reale Gefühle betrachte und immer betrachtet habe.

Die Bezeichnung „Scheingefühle“, bei der ich nicht an einen Schein von Gefühlen, sondern an wirkliche Gefühle, die sich an den „ästhetischen Schein“ anknüpfen, dachte, gebe ich als irreführend auf, obwohl ein Unterschied gegenüber den an den Eindruck der Realität geknüpften Gefühlen bestehen bleibt. Ich kann daher den scharfsinnigen Ausführungen von Witasek („Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung“, Ztschr. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorg. XXV, 1901) nicht beitreten, da Witasek annimmt, dass die sympathischen Emotionen beim Miterleben nicht als wirkliche Gefühle, sondern nur als „anschauliche“ d. h. im wesentlichen als vollständige Vorstellungen von Gefühlen anzusehen sind. Nach meiner Meinung lässt sich das, was am Gefühl das eigentlich Gefühlsmässige ausmacht, überhaupt nur unanschaulich (d. h. indirekt, durch Symbole) vorstellen, weil es der im Grunde unvorstellbaren Wertungsseite der Seele angehört. Das Erinnerungsbild eines Gefühls ist als „Bild“, wie ich trotz Ribots Enquête glaube, stets nur der Komplex von begleitenden Empfindungs- und Vorstellungselementen. Hat es selbst Gefühlscharakter, so kommt das daher, dass diese Elemente eben ein neues reales Gefühl nach sich ziehen. Das, was Witasek unter einer anschaulichen Vorstellung von Gefühlen versteht, enthält darum für mich schon mehr als die blosse Vorstellung, wie das in der vorausgegangenen Analyse der Verschiebung vom „einfachen“ zum „sympathischen“ Einfühlen dargestellt wurde. Sollte aber diese Ansicht

falsch sein, so wäre für meine Theorie dennoch eine natürliche Voraussetzung für reale Gefühle im Betrachter (vgl. Witasek, S. 15) gegeben, weil ich eben beim intensiven Geniessen an eine wirkliche organische Teilnahme glaube.

So komme ich denn zu dem Resultat, dass ich nach wie vor in dem „Spiel der inneren Nachahmung“ das centrale Phänomen des ästhetischen Geniessens erblicken muss. Ich lasse den Ausdruck „Scheingefühl“, sowie die Wendung von dem „Ablösen des ästhetischen Scheines“ als irreführend fallen, ich räume ein, dass die ästhetische Personifikation auch unabhängig vom inneren Nachahmen auftreten kann, wie z. B. bei der Beseelung einer Farbe oder eines Klanges, ich erkenne es an, dass in den sinnlich angenehmen Empfindungsqualitäten elementarere Formen des Genusses gegeben sind, die des inneren Miterlebens nicht bedürfen, und ich gebe es endlich zu, dass es kühlere Arten der ästhetischen Befriedigung giebt, so besonders die „Repetitionsgenüsse“, wobei die organische Teilnahme gering ist, oder gänzlich fehlt. Im übrigen halte ich an meiner alten Auffassung fest: wo räumliche oder zeitliche Formen vorhanden sind — und sie fehlen doch wohl nur bei manchen Fällen experimenteller Vereinfachung und Isolierung — da ist der intensive Genuss ein inneres Miterleben, und dieses Miterleben beruht auf einer organischen Teilnahme von imitatorischem Charakter. Die Frage aber, ob das vielleicht nur für „Motorische“ gelte, glaube ich so beantworten zu müssen, wie ich sie schon in den

Spielen der Menschen beantwortet habe: ich nehme an, dass die specifisch ästhetische Veranlagung eine kräftige motorische Veranlagung voraussetzt, dass also mit dieser auch jene abnimmt; und ich halte es ausserdem nicht für wahrscheinlich, dass es Menschen giebt, denen das Motorische absolut fehlt. „Wir können kaum glauben", sagt Hirn (S. 77 f.) über die Unterscheidung von Akustischen, Visuellen und Motorischen „dass solche Einteilungen mehr als ein relatives Übergewicht bedeuten. Es ist leicht zu verstehen, dass ein Mann, in dessen Erinnerungen visuelle oder akustische Bilder den Vorrang haben, einen beträchtlicheren Anteil von imitatorischen Bewegungsvorgängen (motor sensations of inconscious copying) an seinen psychischen Erfahrungen zu läugnen geneigt ist. Aber ein ausschliesslich visuelles Erfassen der Welt muss, wenn es überhaupt existieren sollte, nicht nur gefühlsärmer, sondern auch von geringerer intellektueller Deutlichkeit und Vollständigkeit sein, als eine Anschauung, die solche motorischen Elemente in sich schliesst."

Sechstes Kapitel.

Die ästhetischen Illusionen.

Nicht nur der „inneren Nachahmung“, sondern auch dem altgewohnten Begriff der ästhetischen Illusion, „in der wir spielend uns selbst täuschen“ (Einleitung i. d. Ästhetik, S. 132), hat man neuerdings die Existenzberechtigung abgesprochen. Wiewohl nun für mich nicht alles davon abhängt, ob man diesen Terminus beibehält oder durch einen andern, wie z. B. den einer speciellen „ästhetischen Realität“ ersetzt, so möchte ich doch einiges zu Gunsten der „bewussten Selbsttäuschung“ (K. Lange), der „Illusion volontaire“ (P. Souriau) vorbringen, die sich einem wirklichen Getäuschtwerden annähert, und dennoch „ihren Schein der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt“ (Schiller), an die man glaubt „und doch auch nicht glaubt“ (Dilthey) und die schon Hume in seinem Treatise als „a counterfeit belief“ oder „a phantom of belief or persuasion“ bezeichnet hat, wobei wir uns der Fiktion sozusagen nur leihen („lend“). Denn ich glaube in der That, dass diese Ausdrücke berechtigt sind; ja ich bin sogar der Ansicht, man müsse ver-

schiedene ästhetische Illusionen anerkennen, wie das bereits am Schluss des ersten Kapitels angedeutet wurde. Man kann, sagte ich dort (S. 23f.), in der Ästhetik dreierlei Illusionen unterscheiden, die freilich im Erlebnis selbst oft eng verwoben sind, von der Theorie aber auseinandergehalten werden müssen. Ich nenne sie die Illusion des Leihens, die Kopie-Original-Illusion und die Illusion des Miterlebens. Bei der Illusion des Leihens wird das Gegebene physisch oder psychisch zu einer Gesamtvorstellung ergänzt, die von dem auf Wahrheit gehenden Erkenntnisdrang nicht als objektiv giltig anerkannt werden könnte, bei der Kopie-Original-Illusion „thun wir so", als sei die künstlerische Nachahmung das Original selbst (der Schauspieler wird uns zum Faust), und bei der Illusion des Miterlebens „thun wir so", als sei das Verhalten anderer unser eigenes Erleben (wir selbst werden zum Faust).

Um die Frage zu beantworten, inwiefern wir hier von ästhetischen Illusionen reden dürfen, beginne ich mit den beiden ersten Arten von „counterfeit belief", oder vielmehr mit dem diesen Arten entsprechenden thatsächlichen Getäuschtwerden, das wir von der „illusion volontaire" unterscheiden wollen. Es handelt sich dabei um „falsche", d. h. dem nüchtern prüfenden Urteil nicht als objektiv giltig standhaltende Verwachsungen von sinnlichen und reproduktiven Faktoren. Die objektive Ungiltigkeit rührt von dem Inhalt der reprodutiven Faktoren her, die so beschaffen sind, dass die auf Grund der Verwachsungen ein-

tretenden bewussten Beziehungen (Urteile) eine verkehrte begriffliche Einordnung ergeben würden. Dabei kann das Objekt entweder durch einen falschen Individual- oder durch einen verkehrten Gattungsbegriff bestimmt werden. Der erste Fall tritt ein, wenn ich einen Fremden grüsse, weil ich ihn für einen Bekannten halte, der zweite, wenn ich einen Baumstrunk im Abendnebel für ein tierisches Wesen ansehe. Die Veranlassung zu solchen ungiltigen Einstellungen liegt erstens im Objekt: gewisse Ähnlichkeiten, die von sehr vager Natur sein können, wirken als „illusionsfördernde Momente“. Sie kann aber auch zugleich im Subjekt liegen; man hat etwa schon vorher an seinen Freund gedacht und verfällt deshalb leichter dem Irrtum. Ein komisches Beispiel für die Wirkung dieser inneren Bereitschaft erlebte ich vor kurzem: ich las in der Zeitung über einen Fall von weiblicher Grausamkeit; mein Blick glitt weiter, und plötzlich stutzte ich über den Ausdruck „Lehrerin-Semiramis“ — die richtige Verwachsung war das Wort „Lehrerinnen-Seminars“.

Die angeführten Illusionen sind als thatsächliche Täuschungen von der bewussten Selbsttäuschung verschieden. Suchen wir uns den Unterschied klar zu machen, so kommen wir zu dem Begriff einer aufkeimenden Illusion. Man denke sich den folgenden Fall. Zwei Studenten betreten in der Abenddämmerung ihr Zimmer und sehen am Fenster einen „künstlichen Selbstmörder“ hängen. Der eine erkennt sofort die Nachbildung, der andere „fällt herein“. Was geht

hier vor? Beiden stehen dieselben sinnlichen Faktoren zur Verfügung. Beide haben den Eindruck einer menschlichen Gestalt, d. h. auch der nicht Getäuschte ergänzt allerlei aus reproduktiven Faktoren. Er hat aber das volle Kopie-Bewusstsein, d. h. er sieht vieles richtig in das sinnlich Gegebene hinein, was bei dem anderen fehlt, so den Eindruck des „Ausgestopften", den gewisse Konturen der Gestalt machen. Er wendet daher, wenn wir uns sein Verhalten zum Urteil gesteigert denken, den objektiv richtigen Gattungsbegriff an: Nachbildung eines Erhängten durch ausgestopfte Kleider. Der andere übersieht die illusionsstörenden Momente, sodass nur die illusionsfördernden auf ihn wirken, und gelangt so zu der falschen Einstellung, der die reaktiven Emotionen des Schreckes und des Grauens entspringen. — Bis jetzt haben wir einerseits eine vollendete, andrerseits überhaupt keine Illusion, also weder dort noch hier den Zustand, den wir suchen. Nun nehmen wir aber an, dass der Student, der den Sachverhalt gleich durchschaut hat, noch eine Weile allein in dem Zimmer bleibt und die Gestalt betrachtet — da vollzieht sich eine Veränderung in seinem Innern. Das Ding sieht doch greulich „natürlich" aus! Die Tendenz der illusionsfördernden Momente beginnt stärker zu wirken, „als ob" hier doch nicht zusammengebundene Kissen aufgehängt wären, sondern ein menschlicher Organismus, in dem sich vor kurzem ein entsetzlicher Kampf abgespielt hat. Die illusionsstörenden Momente versinken allmählich immer mehr; ohne dass doch die Nachwirkung

der früheren richtigen Erkenntnis ganz verschwände, beschleicht den Betrachter ein leises Grauen, das stärker und stärker wird — bis er die aufkeimende Illusion lachend oder ärgerlich abschüttelt.

Ich glaube, dass jeder sensitive Mensch solche Zustände kennt. Es sei z. B. an den Eindruck von Masken erinnert. Man weiss ganz genau, dass dieses Gesicht bloss ein Stück Pappendeckel ist, und die Wirkung dieser richtigen Einstellung verliert sich bei dem Erwachsenen durchaus nicht (bei dem Kinde tritt sie viel mehr zurück). Trotzdem zeigt sich in dem Unbehagen, das uns bei dem Näherkommen der Maske erfüllt, deutlich eine aufkeimende Illusion.

Von hier aus brauchen wir nur noch einen Schritt zu thun, um zu der ästhetischen Illusion zu gelangen. Jene aufkeimende Illusion kann uns entweder gegen unseren Willen überfallen und von unangenehmer Wirkung sein, wie das bei den bisher angeführten Beispielen zutrifft — dann suchen wir sie abzuschütteln. Oder sie kann uns gleichgiltig sein, so etwa, wenn wir eine stereometrische Darstellung auf der Fläche des Papiers körperlich heraustreten sehen — dann geht sie vorüber, ohne Beachtung zu finden. Oder sie kann uns Freude machen, sodass wir ihr mit williger Bereitschaft entgegenkommen — dies findet bei den ästhetischen Illusionen statt; denn der Inhalt des ästhetischen Objektes bringt ein überwiegend lustvolles Erleben mit sich, und diese Lust muss durch die aufkeimende Illusion vertieft werden, weil erstens die aus

den reproduktiven Faktoren stammenden Inhaltsgefühle mit ihrem Auftreten an Lebhaftigkeit gewinnen und zweitens das freiwillige Eingehen in eine unseren Anlagen entsprechende Verhaltungsweise an sich erfreulich ist. Ja, man darf sogar die Frage stellen, ob die volle Freude an dem bloss „geliehenen" Inhalt ohne aufkeimende Illusion überhaupt zu stande kommen kann. So hat zwar Meinong seine Lehre, dass einem Objekt nur dann und insofern Wert nachgesagt werden könne, als man es für existierend hält, eingeschränkt. „Aber soviel", sagt Reischle („Werturteile" S. 26, 27), „bleibt von Meinongs ursprünglicher These bestehen, dass wenigstens hypothetisch die Existenz des in der Phantasie vorgestellten Zustandes in Betracht gezogen wird ... Das Werten geht also vor sich in einem ‚hypothetischen Sichhineinleben' in den in der Phantasie vorgebildeten Zustand, den wir zwar als nicht wirklich wissen, aber hypothetisch als verwirklicht setzen ... Auch wenn ich ein reines Phantasiegebilde, etwa die von einem Dichter geschaffene Person eines Dramas, als mir wertvoll bezeichne, so liegt teils jenes hypothetische Beleben zu Grund: ‚sie würde, wenn sie wirklich wäre, meine Sehnsucht befriedigen'; teils sage ich damit nur aus, dass das wirkliche Gegenwärtigsein dieses Phantasiebildes in meinem Innern mir erfreulich oder förderlich ist." Wenn dies richtig ist, so kommt ein vollständiges Erleben von ästhetischen Wertgefühlen erst durch die aufkeimende Illusion zu stande, denn nur in dieser konkreten, unreflektierten Form kann die

„hypothetisch“ angenommene Existenz während des Geniessens sich geltend machen.

Ich halte also an der ästhetischen Illusion im Sinne einer „aufkeimenden“ Illusion fest. Das gilt zunächst für die eigentlichen Illusionen des „Leihens“. Bei diesen handelt es sich sowohl um eine physische als auch um eine psychische Ergänzung („Personifikation“), die objektiv ungiltig ist. So haben wir bei dem ästhetischen Eindruck der Malerei die aufkeimende Illusion der Körperhaftigkeit auf Grund ungiltiger physischer Ergänzungen, während die düstere Stimmung einer Landschaft ungiltige psychische Ergänzungen voraussetzt. Wünscht man ein Beispiel, das beides vereinigt, ohne doch dem sogleich zu erwähnenden besonderen Gebiet der Kopie-Original-Illusion anzugehören, so verweise ich auf meine Ausführungen über den Eindruck der Melodie in den „Spielen der Menschen“ (S. 33—37): wenn die Tonmassen in leidenschaftlicher Erregung immer höher und höher emporzusteigen scheinen, so handelt es sich ebenso um die hereinwirkende Analogie von körperlichen Bewegungen im Gesichtsraum wie auch um ein Leihen seelischer Zustände; und wir können dabei sehr wohl von einer aufkeimenden Illusion reden, sobald wir an ein intensives Geniessen der Tonfolge denken.

Die „Kopie-Original-Illusion“ ist nur ein Specialfall der Illusion des „Leihens“. Sie tritt dann ein, wenn es sich um ein Werk der nachahmenden Künste handelt. Hier wird die Kopie im Sinne des Originals physisch und psychisch ergänzt, und es kommt beim

intensiven Genuss zur „bewussten Selbsttäuschung“. Wir beginnen wie jener Student mit dem vollkommen klaren Bewusstsein, eine Kopie vor uns zu haben; indem wir uns aber den illusionsfördernden Zügen so willig hingeben wie die ideale Versuchsperson dem Hypnotiseur, keimt die Illusion auf, als ob wir nicht mehr die Kopie, sondern das Original vor uns hätten, und doch wirkt das anfängliche Kopiebewusstsein stark genug nach, um ein ernstliches Getäuschtwerden auszuschliessen.

Ich bleibe fürs erste bei den angeführten Arten der Illusion stehen, um die Ansichten zweier hervorragender Psychologen über diesen Gegenstand kurz zu besprechen. — Külpe hat in seinem Aufsatz „über den associativen Faktor etc.“ den Versuch gemacht, auf Grund seiner uns bekannten Theorie von dem reinen Kontemplationswert die Illusion aus der Ästhetik zu entfernen. „Haftet der ästhetisch Geniessende“, sagt er, „an der Beschaffenheit einer Vorstellung, wie sie nun einmal ist, so versteht es sich von selbst, dass er durch deren Beziehung auf wirkliche Gegenstände weder gewinnen noch verlieren kann. Farbige Flächen, Melodien, Rhythmen etc. bleiben als Vorstellungsinhalte genau dieselben, mag man sie nun auf objektive Einflüsse, auf räumlich und zeitlich gegliederte Luft- oder Ätherschwingungen zurückbeziehen können oder nicht. In dem blossen Interesse für den Vorstellungsinhalt kehren wir zu jener ursprünglichen Stellung zurück, die wir alle den Objekten gegenüber einmal“ (nämlich als Kinder) „eingenommen haben“ . . . „Die ur-

sprüngliche Einheit aller Erfahrung erneuert sich bei jeder Versenkung in das Schöne. Wem diese Fähigkeit zur unbefangenen, naiven Hingebung an die Vorstellungsinhalte durch die unablässige Reflexion auf Äusseres und Inneres, Objekt und Subjekt erdrückt wird, dessen Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke ist gering" .... „Wir nehmen nicht in einer bewussten Selbsttäuschung das irreale Produkt des Künstlers für eine Realität, sondern wir erheben uns gänzlich über diesen Gegensatz in die Sphäre konkreter Einheit der Erfahrung" (a. a. O. S. 158—160).

Külpes Einwurf ist treffend, wenn man die Illusion als eine „unablässige Reflexion auf Äusseres und Inneres, Objekt und Subjekt" betrachtet. Wie weit das bei K. Lange etwa der Fall ist, lasse ich dahingestellt. Ich denke bei der vollendeten und aufkeimenden Illusion nicht an bewusste Beziehungen, sondern an eine objektiv ungiltige Verwachsung sinnlicher und reproduktiver Faktoren, die unmittelbar mit den entsprechenden Gefühlsreaktionen verbunden ist. Hiermit steht aber, soviel ich sehe, die Theorie des Kontemplationswertes, mit der ich ja übereinstimme, keineswegs im Widerspruch. Wir beginnen bei dem Anblick eines Gemäldes wohl jedesmal mit der objektiv richtigen Verwachsung, indem wir ein Stück bemalter Leinwand vor uns sehen. Dieses „Kopiebewusstsein", das bei jedem Werk nachahmender Kunst den Ausgangspunkt bildet (und nachwirkt), braucht keinerlei bewusste Beziehung zu enthalten. Von da aus können wir zu gänzlich illusionsfreien

Vergnügungen übergehen, indem wir etwa den sinnlichen Reiz der Farbenharmonie auf uns wirken lassen. Wir können es aber auch erleben, dass an Stelle der giltigen Verwachsung eine ungiltige aufzutauchen beginnt, „als ob“ dreidimensionale Körper, die ein ihren Haltungen und Bewegungen entsprechendes Innenleben besitzen, vor uns ständen. Auch hierbei bedarf es keiner bewussten Beziehung, keiner Reflexion; wir haben zwar einen veränderten Vorstellungs- und Gefühlskomplex vor uns, können aber ebensogut wie während des Kopiebewusstseins in dem neuen Inhalt aufgehen. Dass dieser Zustand ein Zweck des Künstlers ist, beweist das siebente Kapitel von K. Langes „Wesen der Kunst“, wenn es für mich auch ausgemacht bleibt, dass er weder der einzige noch der wichtigste Zweck ist. Und dass diese künstlerische Absicht verwirklicht werden kann, d. h. dass ein Zwischenzustand zwischen richtiger und falscher Auffassung des Objekts, also eine „aufkeimende Illusion“ psychologisch möglich ist und thatsächlich existiert, scheint mir unwiderleglich durch das Faktum bewiesen zu werden, dass wir verschiedene Übergangsstufen in dem von uns als aufkeimende Illusion bezeichneten Verhalten unterscheiden können. Von dem kritisch veranlagten Gebildeten aus, bei dem unter Umständen die illusionsfördernden Momente ganz wirkungslos bleiben, können wir eine Skala zunehmender Selbsttäuschung konstruieren, die in dem Kinde, das mit seiner Puppe spielt, oder in dem primitiven Zuschauer beim Tanzfest, dessen Erregung für die Dar-

steller des Feindes gefährlich wird, ihren Höhepunkt erreicht. Wie will man diese Skala anders begreiflich machen als durch die aufkeimende Illusion?

Ganz anders verhält es sich mit der Theorie von Lipps über den zu erklärenden Zustand. In dem Aufsatz über die Einfühlung entwickelt er seine Ansicht etwa folgendermassen. Wenn ich vor einem realen zornigen Menschen stehe, so sind seine Ausdrucksbewegungen und -haltungen „Zeichen“ des Zorns, an den ich glaube. Die entsprechende Statue dagegen giebt jene körperliche Grundlage der Ausdeutung nicht vollständig wieder, wir haben es daher mit „unvollständigen Zeichen“ oder „Symbolen“ zu thun, sodass wir nicht mehr „glauben“, sondern nur noch den „Eindruck“ des Zorns haben. Dieser Eindruck ist indessen mit dem realen sinnlichen Objekt (der Statue) unmittelbar verbunden und nimmt daher an dessen Realität teil. So wirkt durch dieses Teilhaben die Vorstellung des Zorns, „als ob ihr Inhalt wirklich wäre, ohne dass doch dieser Inhalt als wirklich angesehen oder geglaubt würde“. Lipps nennt diesen Zustand „ästhetische Realität“ und fügt hinzu: „das Dasein dieser ästhetischen Realität für mein Bewusstsein ist die ästhetische ‚Illusion‘.“ Er sucht also genau dasselbe Phänomen, mit dem auch wir es zu thun haben, psychologisch zu erklären und verwendet dabei den Namen „Illusion“ weiter. Daher fragt es sich für uns nur, ob wir seiner Erklärung beitreten können. Hierauf lässt sich nicht einfach mit ja oder nein antworten. Was die Einführung des

Symbols als eines „unvollständigen“ Zeichens betrifft, so ist es zunächst einleuchtend, dass eine Unvollständigkeit irgendwelcher Art objektiv vorhanden sein muss; denn absolut vollständige Zeichen würden einfach bedeuten, dass wir gar keine Kopie oder Analogie, sondern das Original selbst vor uns hätten. Also ohne alle Unvollständigkeit giebt es überhaupt keine Täuschung, d. h. auch zum ernstlichen Getäuschtwerden gehören objektiv vorhandene Züge, die bei genauerer Prüfung zur richtigen Einstellung führen müssen. Infolgedessen muss sich für unseren Zweck die Unvollständigkeit irgendwie im Bewusstsein geltend machen, d. h. sie gehört zu dem, was Alt als „negatives“, Lange als „illusionsstörendes“ Moment bezeichnet hat. Nun könnte man annehmen, bei jener Einwirkung aufs Bewusstsein handle es sich einfach um einen so hohen Grad von Unvollständigkeit, dass ein irrtümliches „Glauben“ (vollendete Illusion) dadurch ausgeschlossen sei. Das ist aber nicht ganz richtig; denn bei der „ästhetischen Realität“ einer naturalistischen Bühnendarstellung sind die Zeichen viel vollständiger als bei mancher vollendeten Illusion, durch die wir ernstlich getäuscht werden. Wir müssen daher — und dem wird Lipps vermutlich beistimmen können — die „Unvollständigkeit“ unter die illusionsstörenden Momente rechnen, aber hinzufügen, dass hierzu noch manches andere ausser den Eigenschaften des Objektes selbst gehört, z. B. Rahmen, Postament, Bühne u. s. w., und dass sich alle illusionsstörenden Momente in dem Begriff des „Kopiebewusstseins“ vereinigen (für solche

Illusionen des Leihens, wobei keine künstlerische Nachahmung vorliegt, müssten wir den allgemeineren Terminus „objektiv richtige Einstellung“ verwenden), das den Ausgangspunkt des Prozesses bildet und nachwirkend die aufkeimende Illusion nicht zur Vollendung kommen lässt.

Wenn wir auf solche Weise die Unvollständigkeit des Symbols dem Begriff der illusionsstörenden Momente unterordnen können, so führt uns die Erklärung der ästhetischen „Realität“ durch ein Teilhaben an der Realität des sinnlich Gebotenen auf die positive Seite der Erscheinung. Denn eben das, was am ästhetischen Genuss ein Für-wirklich-ansehen, also ein der Illusion verwandtes Verhalten ist, soll dadurch verständlich gemacht werden. Ich halte diese Auffassung, die völlig dem Begriff der Illusion entspricht, für richtig. Denn unter vollendeten Illusionen versteht man stets solche Täuschungen, die sich an etwas sinnlich Reales anschliessen, das ihnen durch seine illusionsfördernden Momente als Stützpunkt dient, und bei der aufkeimenden Illusion des ästhetischen Zustandes wird es sich gerade so verhalten. Nur eine Schwierigkeit taucht in unserem Gebiete auf, nämlich die oft so starke Illusion bei der Lesepoesie. Hier sind, wie es scheint, als sinnlich reale Faktoren nur die Buchstaben gegeben, und man wird kaum annehmen wollen, dass die „ästhetische Realität“ durch ein Teilhaben an der sinnlichen Wirklichkeit des bedruckten Papiers zu stande komme! Soll man vielleicht in diesem Falle, der sich der Lippsschen Auf-

fassung zu entziehen droht, von einer aufkeimenden Hallucination reden? Denn dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nach unterscheidet man (vollendete) Illusionen und Hallucinationen gerade dadurch, dass man jene in der falschen Deutung eines äusseren Objektes, diese in der Täuschung ohne sinnliche Anhaltspunkte bestehen lässt; der Hypnotisierte, der eine Kartoffel als Apfel geniesst und im leeren Raum eine Katze erblickt, hätte im ersten Fall eine Illusion, im zweiten eine Hallucination. Würde man also die Selbsttäuschung bei der Lesepoesie in dem letzteren Sinn auffassen, so könnte hier von einem Teilhaben an der sinnlichen Realität des Gebotenen nicht geredet werden. Ich schliesse mich der Ansicht derer an, die auch bei der Hallucination an sinnlich gegebene Anhaltspunkte glauben, oder wenigstens annehmen, dass solche sehr häufig bei sogenannten hallucinatorischen Zuständen vorhanden sind; so können z. B. beim Traume nicht nur in dem „Lichtstaub“ des dunklen Sehfeldes, sondern auch noch in etwas anderem, das uns näher interessiert, derartige sensorische Grundlagen vermutet werden, nämlich in Organempfindungen des eigenen Leibes (ich erinnere an das Alpdrücken). Soweit dies zutrifft, ist kein wesentlicher Unterschied zwischen Illusion und Hallucination vorhanden, oder doch nur der, dass die Reize im einen Fall durch fremde Objekte, im anderen durch Vorgänge im eigenen Organismus verursacht werden. Hier sehe ich nun das Mittel, um auch die Lesepoesie den

übrigen Erscheinungen der ästhetischen Illusion einzuordnen. Die sinnliche Realität, die der Illusion als Stützpunkt dient, stammt aus den motorischen Vorgängen im Organismus, die wir schon früher besprochen haben (S. 79f.); indem z. B. die blosse Vorstellung des gelesenen Schrecklichen solche motorische Vorgänge hervorruft, bilden die hierdurch entstehenden sinnlichen Faktoren die Basis für die aufkeimende Illusion. So ist die nach meiner Meinung notwendige Ausdehnung des Begriffes „ästhetische Realität" auf den intensiven Genuss der Lesepoesie nur im Anschluss an die im Kapitel über die sensorischen Faktoren entwickelte Theorie möglich. — Soviel ich sehe, ist das, was Th. A. Meyer in seinem „Stilgesetz der Poesie" (z. B. S. 117) über „direkte und indirekte Lebendigkeit" anführt, der hier vorgetragenen Auffassung nahe verwandt.

Worin besteht der Wert der Illusionen des Leihens und der Kopie-Original-Illusion, die sich uns nur als ein Specialfall der Leih-Illusionen dargestellt hat? Ich halte die Annahme für richtig, dass die aufkeimende Illusion, in die wir willig eingehen (auf den dazu erforderlichen „guten Willen" hat Witasek mit Recht hingewiesen), als eine unseren Anlagen entsprechende Bethätigung, auch abgesehen von dem Inhalt des Gebotenen, einen gewissen Lustwert besitzt, der unter Umständen bei Inhalten von geringer Gefühlswirkung oder von nur schwach überwiegendem Lustcharakter merklich ins Gewicht fällt. Aber nur bis zu diesem Punkte kann ich mit einer ausgesprochenen

Illusionsästhetik übereinstimmen. Denn viel wesentlicher als das Übergehen von der giltigen zur ungiltigen Einstellung oder als das etwa anzunehmende Abwechseln zwischen beiden Zuständen (an dessen Stelle ich das Nachwirken der im Anfang vorhandenen objektiv giltigen Einstellung setze) ist die Freude an dem überwiegend lustbringenden Inhalt der sensorischen und reproduktiven Faktoren. Zwischen dem Genuss eines vortrefflich gemalten schmutzigen Tuchfetzens und der „himmlischen und irdischen Liebe“ ist ein Unterschied, der nicht aus der Illusion als solcher erklärt werden kann; und wenn der gemalte Tuchfetzen uns Freude macht, so ist auch hier nicht nur die Lust der bewussten Selbsttäuschung, sondern auch die Freude über das Können des Künstlers wirksam, ganz abgesehen von sonstigen sensorischen und reproduktiven Faktoren. Der Hauptwert der Illusion des Leihens liegt daher nach meiner Ansicht in der Vertiefung (oder vielleicht sogar Ermöglichung) der reaktiven Gefühle, die sich an den geliehenen Inhalt anschliessen. Wie bei jenem Studenten das leise Grauen vor der zuerst richtig beurteilten Figur eng mit der aufkeimenden Illusion zusammenhängt, so wird auch im ästhetischen Genuss die Freude über die Heiterkeit einer Frühlingslandschaft, die Furcht vor der unheimlichen Situation in einem Roman, der Triumph über die Demütigung eines Tartuffe, die Rührung über ein gemaltes Kindergesicht, der Schauer vor dem „gigantischen Schicksal“ erst in der aufkeimenden Illusion zur vollen Entwickelung kommen, oder, wenn

die Ansicht Reischles (vgl. o. S. 218) zutrifft, sogar direkt unmöglich sein, wo sie gänzlich fehlt.

Und nun haben wir uns noch den S. 181 f. analysierten Illusionen des Miterlebens zuzuwenden, oder vielmehr zu fragen, ob und aus welchem Grunde man dieses zweifellos vorhandene innere Nachahmen ebenfalls zu den ästhetischen Illusionen rechnen darf. Hierbei können wir uns kurz fassen. Die Thatsache, dass bei dem Miterleben ähnliche psychische Zustände zu Tage treten wie bei den Illusionen des Leihens, wird schwer zu bestreiten sein. Man erinnere sich etwa an den Eindruck des Erhabenen, wobei die zwei Verhaltungsweisen manchmal deutlich auseinandertreten. Die ungeheuere Felswand der Zugspitze, wie wir sie vom Eibsee erblicken, kann uns so drohend entgegentreten, dass wir uns wie von einer übermächtigen Persönlichkeit eingeschüchtert fühlen; hier entsteht auf Grund einer Illusion des Leihens ein reaktives Gefühl, das wir als intensiven Reiz geniessen können. Der Eindruck der Erhebung vollendet sich aber erst, wenn wir die „Depression“ überwinden und miterlebend an dem mächtigen Aufschwung der Massen teilnehmen, „als ob“ unser eigenes physisches und psychisches Ich über sich selbst hinaus- und hinaufgerissen würde. Man wird kaum verkennen, dass auch hier etwas Ähnliches vorliegt, wie bei der Illusion des Leihens: daher kann man schwerlich diese zugeben und doch die Illusion bei der innern Nachahmung leugnen. Untersuchen wir nun den letzteren Zustand näher, so stossen wir in der That gleichfalls auf eine objektiv ungiltige

Verwachsung, die sich in unserem Bewusstsein anmeldet. Ich glaube annehmen zu dürfen, dass man von einer Illusion des Miterlebens nur während der intensivsten Versenkung in das ästhetische Objekt reden darf. In solchen Fällen finden aber nach unserer Annahme motorische Vorgänge von imitatorischem Charakter in dem Organismus statt. Diese bilden den realen Stützpunkt für die aufkeimende Illusion, als ob unsere ganze psycho-physische Persönlichkeit sich ähnlich verhielte wie das Objekt. Das illusionsfördernde Moment liegt also hier in der körperlichen Teilnahme, die ein gefühlsreiches inneres Miterleben kennzeichnet. Wir gleichen dabei dem Schauspieler oder dem nachahmenden Kinde, die beide durch ihre körperliche Darstellung, sobald sie darin aufgehen, auch seelisch in die Zustände des Vorbildes hinübergeleitet werden. Darum hat Hirn sehr fein die Tendenz zur inneren Nachahmung als den „histrionic factor" bezeichnet. Dass auch hierbei verschiedene Grade der Selbsttäuschung vorkommen, die von dem kaum merklichen Anklingen der Illusion bis nahe an ein pathologisches Verhalten hinüberführen, ist unverkennbar und bildet, wie ich glaube, einen Beweis für unsere Theorie. Die Geringfügigkeit der Bewegungsvorgänge aber hat ihr Analogon in der weitgehenden Unvollständigkeit der Symbole bei einer Zeichnung, die trotzdem der Kopie-Original-Illusion kein Hindernis bereitet, und sie ist von der äusseren Nachahmung nur graduell unterschieden, wie das besonders bei dem nachahmenden Kinde hervortritt, welches sich in vielen Fällen auch

mit bloss symbolischen Andeutungen begnügt (vgl. „Spiele der Menschen“, S. 422, 424). Dass endlich nur solche schwache Andeutungen für den ästhetischen Zustand brauchbar sind, erklärt sich einfach daraus, dass die motorischen Vorgänge bloss dienende Mittel bilden, die das Bewusstsein nicht von der Versenkung in das objektiv Gebotene abziehen dürfen.

Die Illusionen des Miterlebens treten überall hervor, wo optische und akustische Formen von ästhetischer Wirkungsfähigkeit gegeben sind, sie steigern sich in unendlicher Mannigfaltigkeit von der einfachsten Teilnahme an dynamischen Verhältnissen bis zu der Erhöhung des eigenen Geistes durch die Versetzung in eine grössere und tiefere Persönlichkeit. Sie fügen den reaktiven Gefühlen, die in den Illusionen des Leihens hervortreten, die wertvolleren sympathischen Gefühle hinzu, sie befriedigen die Wanderlust der Seele, erweitern ihren Besitz zu unermesslichem Reichtum und schaffen ihr Befreiung von dem Alltagsleben und dem Alltagsich. Daher halte ich das Spiel der inneren Nachahmung für das Centrum des ästhetischen Zustandes.

Noch drei Bemerkungen muss ich dem Gesagten hinzufügen. Die erste bezieht sich auf das Verhältnis der Illusion zum Leihen. Da jede, auch die objektiv giltige Auffassung eines Objektes ein „Leihen“ aus dem Schatz unserer reproduktiven Faktoren voraussetzt, so ist dadurch von vornherein ein deutlicher Unterschied gegeben. Wie verhält es sich aber, wenn wir das Leihen selbst schon enger als „blosses Leihen“, d. h. als objektiv ungiltige Verwachsung auffassen?

Wenn ich den Eindruck habe, dass ein Baumstrunk in der Dämmerung einem menschlichen Wesen sehr ähnlich sieht, so findet doch wohl ein Leihen statt, und trotzdem wird man kaum von einer aufkeimenden Illusion sprechen wollen. Vielleicht könnte man, wie es Hume in anderem Zusammenhang gethan hat, annehmen, dass ein besonderes „Realitätsgefühl“ existiere, das bei der Illusion zu dem blossen Leihen hinzukomme. Ich halte das nicht direkt für falsch, bin aber der Meinung, dass man dabei nicht an ein separates Gefühl denken dürfe, welches neben dem Vorgang der objektiv ungiltigen Verwachsung in Betracht käme; darum habe ich auch von der Entgegensetzung des „Realen“ und „Irrealen“, die nur nach einer genaueren Erörterung unbedenklich wäre, in diesem ganzen Kapitel keinen Gebrauch gemacht. Der gesuchte Unterschied scheint mir in den begleitenden Gefühlen zu liegen. Solange wir bloss „finden“, dass der Baumstrunk den Eindruck einer menschlichen Gestalt macht, bleibt der ganze Vorgang viel abstrakter und urteilsmässiger, gerade wie das im vorigen Kapitel bei der Besprechung der „einfachen“ Einfühlung geschildert wurde (S. 189), und die illusionsstörenden Momente verlieren nichts oder fast nichts von ihrem Einfluss. Wenn dagegen das hierbei vorhandene oberflächliche Leihen sich durch Konzentration auf die illusionsfördernden Momente vertieft, die entsprechenden reaktiven Gefühle hervorruft und die „negativen Momente“ zurücktreten lässt, so ist die aufkeimende Illusion vorhanden.

Wichtiger ist die Frage nach dem Zusammenhang der Illusionen des Leihens und der Illusionen des Miterlebens. Wir haben früher gefunden, dass die „einfache Einfühlung" sehr wohl eintreten kann, ohne die sympathische Einfühlung im Gefolge zu haben, so z. B. bei der ästhetischen Abstumpfung (S. 186). Wo es sich dagegen um den gefühlsreichen Zustand der ästhetischen Illusion handelt, da ist das physische, sowie das psychische Leihen mit dem innern Nachahmen gewöhnlich auf das Engste verschlungen, sodass nur die wissenschaftliche Analyse die logisch so verschiedenen Eigentümlichkeiten unseres Verhaltens sondern kann — und auch sie vermag es nur unvollkommen. Wenn wir in eine gewaltige Halle mit frischer Empfänglichkeit eintreten, so ist unter Umständen der Eindruck des objektiven Emporstrebens und des subjektiven Mitemporgerissenwerdens so innig verflochten, dass wir kaum angeben können, was eigentlich die Vorherrschaft besitzt; denn das nachträgliche Urteil vermag das Erleben nur mangelhaft zu bestimmen. Dieser feste Zusammenhang erklärt sich nach meiner Meinung hauptsächlich daraus, dass überall, wo es sich um Formen handelt, mit dem Nachkonstruieren der Form die ästhetische Beseelung und das gefühlsmässige Miterleben in gleicher Weise angeregt wird. Indem wir mit den realen Bewegungen des Sehens und Atmens sowie den hinzutretenden Bewegungsreproduktionen hinauf und ins Weite geführt werden, haben wir eine Grundlage für die ästhetische Beseelung, die das Objekt selbst mit Strebungen

erfüllt, und an denselben Vorgang schliesst sich das gefühlsmässige Mitstreben an. Diese Komplikation lässt sich vielleicht noch deutlicher an dem Beispiel der Lesepoesie aufzeigen. Ich wähle eine Stelle aus Heyses „Kindern der Welt“, deren Eindruck ich fixierte, als die ästhetische Wirkung noch frisch in meinem Gedächtnis war. Der unheimliche Kandidat Lorinser hat Christiane Falk, die er verführen will, auf ihrem Zimmer aufgesucht. Bei den folgenden Worten hatte ich kräftig aufstrebende Illusionen:

„»Ihre Gründe?« sagte er lächelnd, indem er aufstand und nahe an sie herantrat. »Wollen Sie mir erlauben, diese Gründe oder vielmehr diesen Einen Grund von Ihrer Stirne abzulesen?«

»Mein Herr —«

Sie sah ihn betroffen an und trat einen Schritt von ihm zurück, wie um ihre persönliche Freiheit zu verteidigen. Er blieb gelassen stehen und sah wieder an die Decke.“

Hierbei habe ich akustische Bilder von den Worten, und ich sehe auch in unbestimmter Weise etwas von dem Zimmer und den Figuren. Was ich aber am intensivsten erlebe, das ist das nahe Herantreten des dämonischen Mannes und das instinktive Zurückweichen der Lehrerin. Hier knüpfen die aufkeimenden Illusionen an, aber welche? Ich fühle zuerst körperlich die Bewegung des Kandidaten und habe einen Moment die Illusion des Nacherlebens, als ob ich selbst aufgestanden und vorwärtsgeschritten wäre. Dasselbe körperliche Gefühl ist aber auch der sinnlich reale

Stützpunkt für das Lebendigwerden des geschilderten Kandidaten (Illusion des Leihens). So kommt es, dass im nächsten Augenblick das reaktive Gefühl vorherrscht, das sich in einer deutlich bemerkbaren Tendenz des Zurückweichens geltend macht und die Illusion des Leihens verstärkt. Diese Tendenz führt aber sofort wieder in das innere Miterleben hinüber, denn sowie sie auftaucht, fällt sie mit dem erzählten Verhalten der Lehrerin zusammen. — Auf solche Weise scheint mir das enge Verschlungensein der beiden Illusionsarten erklärt werden zu können, die bei dem Dichter vermutlich auf dieselbe Weise ineinanderwirken wie bei dem Leser.

Zum Schluss bemerke ich noch, dass man der Natur gegenüber auch von einer Umkehrung der Kopie-Original-Illusion reden kann, wie das schon Kant angedeutet und K. Lange ausgeführt hat. Wir können die Natur unter Umständen so betrachten, dass wir uns dem objektiv unrichtigen Eindruck eines Gemäldes annähern, indem das Ganze sozusagen flächenhafter wird und in Farbe und Form als künstlerisch komponiert erscheint. Ich halte es nicht für richtig, diese Übersetzung für das Wesentliche am Naturgenuss zu halten, da sie weder die einzige Quelle der ästhetischen Befriedigung, noch bei allen Naturgenüssen vorhanden ist. Man übertreibt überhaupt den Einfluss der Kunst auf die Fähigkeit des Laien, die Natur zu verstehen. Es giebt viele Naturgenüsse, die noch kein Künstler wiedergegeben hat und diejenigen, die er zu malen vermag, sind durchaus nicht immer Neuent-

deckungen. Wie lange stand die Kunst den feineren Reizen des Hochgebirgs fremd gegenüber, bis es Segantini gelang, das darzustellen, was schon tausend Nichtkünstler bewegt hatte. Und wie viele Generationen haben sich an dem Blick in stille Thalmulden erwärmt, ehe Thoma und andere ihren Zauber für die Kunst „entdeckten"! — Von Interesse ist es aber doch, dass ein solches Gegenstück zu der Kopie-Original-Illusion existiert. Als Goethe, von der Betrachtung der Niederländer in der Dresdener Galerie kommend, die Werkstatt des Schusters betrat, bei dem er wohnte, appercipierte er sie „wie einen Ostade"; „es war das erste Mal", sagt er, „dass ich auf einen so hohen Grad der Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewusstsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen." Die Lustwirkung liegt dabei zum Teil in der Phantasieleistung als solcher, die mit der „Freude am Ursachesein" zusammenhängt; sie beruht aber geradeso wie die anderen Illusionen noch mehr auf dem Inhalt des Gebotenen, indem der Eindruck der Farben und Formen mehr isoliert und durch die aus der Illusion entspringende Befriedigung über die erreichte künstlerische Absicht (der „gelungenen" Komposition u. s. w.) verstärkt wird.

Siebentes Kapitel.

Die ererbten Triebe.

Wenn man das innere Miterleben als ästhetische Sympathie bezeichnet, so meint man damit nicht eine Teilnahme an beliebigen Gegenständen, sondern der Ausdruck weist ausschliesslich auf ein Mitmachen von solchen Inhalten hin, mit denen wir irgendwie übereinstimmen können. Dieses Übereinstimmen hat bei Lipps, wenn ich seine Ausführungen recht verstehe, zwei Stufen. Erstens muss meine eigene Persönlichkeit, so wie sie jetzt ist, dem reproduzierten und der anderen Person geliehenen Zustand soweit entsprechen, dass auch in ihr die Bedingungen für einen solchen Zustand gegeben sind, oder genauer: die geliehenen Inhalte müssen mit irgendwelchen, sei es auch tief verborgenen und sonst in mir schlummernden Neigungen, Interessen, Bedürfnissen, Tendenzen meines eigenen gegenwärtigen Wesens übereinstimmen und darin Widerhall finden. Zweitens kann es sich dabei aber auch nicht um beliebige Neigungen, Bedürfnisse u. s. w. handeln, sondern den Gegenstand der specifisch ästhetischen Sympathie bilden nur solche Züge, die bei der geliehenen Persön-

lichkeit als besonders wertvoll erscheinen müssen, weil sie mit unseren sittlichen Anforderungen übereinstimmen, d. h. menschlich bedeutsame Züge, in denen etwas zum Ausdruck kommt, was zum Menschsein einen positiven Beitrag liefert: Kraft, Grösse, Reichtum oder innere Weite, Einstimmigkeit mit sich selbst oder innere Freiheit. So wird in der ästhetisch wertvollen Darstellung des Zornigen irgend welche Grösse sein, irgend etwas Gesundes, irgend welche Kraft, an der ich sympathisch teilnehme.

Ich lasse es dahingestellt, ob sich der Begriff des positiv Menschlichen mit dem des Sittlichen identifizieren lässt, oder ob er sich hierfür als zu weit erweist. Für das ästhetisch Wirksame wäre er sicherlich zu eng. Es kann daher nur gefragt werden, ob er sich mit dem ästhetisch Wertvollen deckt. Nach dem, was im vierten Kapitel über die Wertbeziehungen gesagt wurde, muss ich ihn auch in dieser Hinsicht für zu eng halten. Wer sich hierüber ein Urteil bilden will, der möge die von Lipps im dritten ästhetischen Litteraturbericht (Arch. f. syst. Phil. IV, 471 f.) angeführten Fälle nachprüfen. Von der Stimmung des ewig unzufriedenen Nörglers, heisst es dort, nehme ich bloss Notiz, oder ärgere mich sogar darüber, während die (wirkliche oder dargestellte) um ihr Kind bangende Mutter meine ästhetische Sympathie erzwingt, weil ich in ihrer Sorge die Liebe sehe und so meine eigene Fähigkeit zu lieben, in ihrem Anblick auslebe. Ich glaube, dass die Kritik hier sowohl die Gegenüberstellung der Beispiele als auch die Begründung des

zweiten unter ihnen anfechten muss. Das Miterleben der Situation am Lager des kranken Kindes, das wohl nur in der künstlerischen Darstellung genossen werden kann, ist für mich so überwiegend ein beklemmendes Mitfürchten, dass ich von einem Sichweiten meines Wesens durch ein Mitlieben kaum etwas verspüre; und den vom Dichter realistisch und ohne Komik geschilderten Nörgler kann ich in seinen ethisch verwerflichen Stimmungen sehr wohl ästhetisch miterleben, indem ich dabei mein Ideal einer individuell charakteristischen Darstellung erfüllt sehe. Die sittlichen Wertungen greifen in das Ästhetische hinein, aber sie umfassen es nicht.

Anders verhält es sich mit der unteren und breiteren Stufe der ästhetischen Sympathie. Sie besteht, wie wir sahen, darin, dass der gebotene Inhalt irgendwie mit unseren — vielleicht tief verborgenen und sonst schlummernden — Neigungen, Bedürfnissen, Interessen, Tendenzen übereinstimmen muss. Wir sind früher (S. 114) zu dem Resultat gelangt, dass neben dem Lustgehalt der sensorischen und reproduktiven Faktoren auch das Vergnügen, in eine andere Welt hinüberzutreten und dabei von dem Alltagsich und dem Alltagsleben befreit zu sein, in Betracht komme. Infolgedessen bestimmten wir die denkbar weiteste Grenze des ästhetisch Wirkungsfähigen negativ: das Erleben des Gebotenen darf unseren ererbten und erworbenen Bedürfnissen nicht so sehr widersprechen, dass die Lust an der Bethätigung des Miterlebens unfähig wird, die so entstandene Unlust zu tragen. Wir

fügten aber sofort hinzu, dass bei unserem Verlangen nach möglichst grossem Genuss dennoch die positive Formulierung praktisch im Recht bleibe, wonach der vorgestellte Inhalt selbst durch ein Übereinstimmen mit jenen Bedürfnissen überwiegend lustvoll sein müsse. Insofern befinde ich mich im Einklang mit der weiteren Fassung des Begriffs einer ästhetischen Sympathie.

Bei der Beziehung auf unsere ererbten und erworbenen Bedürfnisse betrachten wir die überwiegende Lustwirkung ästhetischer Inhalte vom Trieb- und Willensleben aus. In dieser Hinsicht sind aber die ererbten Triebe von besonderem Interesse; denn es wird kaum möglich sein, eine grössere Anzahl erworbener Bedürfnisse aufzufinden, die nicht irgendwie als Weiterbildungen von angeborenen Impulsen aufgefasst werden könnten. Daher ist der Inhalt des ästhetisch Wirkungsfähigen zu einem sehr beträchtlichen Teile durch das menschliche Triebleben bestimmt. Die Behandlung dieses Zusammenhanges war eine der Aufgaben, die ich mir in meinem Buch über die Spiele der Menschen gestellt hatte. Da seitdem nur kurze Zeit verstrichen ist, sodass ich im wesentlichen noch völlig auf dem dort gewonnenen Standpunkt verharre, werde ich mich in diesem Kapitel, das die ererbten Triebe den allgemeinen Bedingungen des ästhetischen Geniessens einreihen möchte, auf kurze Andeutungen beschränken.

Man kann die angeborenen Bedürfnisse des Menschen in zwei Hauptgruppen sondern. Zu der ersten sind solche Impulse zu rechnen, die die Herrschaft des Individuums über seinen eigenen psychophysischen

Organismus ermöglichen, ohne dass dabei schon die Rücksicht auf sein Verhalten zu anderen Individuen im Vordergrund stände; die zweite Gruppe umfasst diejenigen Triebe, die gerade darauf ausgehen, das Verhalten des Lebewesens zu anderen Lebewesen zu regeln. Zu jener gehören die mannigfachen Impulse, die den Menschen veranlassen, seine sensorischen und motorischen Apparate, sowie seine höheren geistigen Anlagen in die ihnen entsprechende Thätigkeit zu versetzen; zu dieser zählen wir den Kampftrieb, den sexuellen Trieb, den Nachahmungstrieb und die sozialen Triebe.

Für die Theorie des ästhetischen Geniessens kommt aus der ersten Gruppe zunächst das Bedürfnis in Betracht, den verschiedenen Sinnesapparaten eine ihrer Eigenart entsprechende Bethätigung zu verschaffen. Das bedeutet zweierlei. Erstens verlangt jeder Sinn nach Bethätigung überhaupt; wenn der Erwachsene, sagt Perez mit Recht, nicht durch die Not des Lebens gezwungen ist, alle seine Fähigkeiten unter den Dienst der „attention utile“ zu stellen, so kehrt er zum Kinde zurück: „il se remet tout doucement à regarder pour voir, à écouter pour entendre, à palper pour toucher“. Da nun der ästhetische Genuss (abgesehen von der Lesepoesie) an die sinnliche Wahrnehmung des Objektes gebunden ist, so haben wir damit eine in ihm wirkende Quelle des Vergnügens vor uns, bei der es noch gar nicht auf das „Was“, sondern auf das „Dass“ des Wahrnehmens ankommt. Das blosse Schauen um des Schauens willen bildet

eine unterste Grundlage des ästhetischen Geniessens, die praktisch wenig ins Gewicht fällt, aber theoretisch ebenso gut anerkannt werden muss, wie wir die Freude an dem Miterleben als solchem anerkannt haben. — Zweitens verlangen wir aber speciell nach Eindrücken, die durch ihre Eigenart lustbringend sind, d. h. wir verlangen nach angenehmen und intensiven Sinnesreizen. Über die Bedeutung dieses Gegensatzes für den ästhetischen Genuss ist früher schon genug gesagt worden. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass die Lust an angenehmen Reizen ihre hauptsächliche Ursache jedenfalls in der sinnlichen Qualität als solcher hat, während die Freude an intensiven Reizen sich wohl nur durch die Ausbreitung der Erregung über den ganzen Organismus erklärt, wobei der Eindruck selbst eher mit Unlust verbunden ist, während die kräftige organische Reaktion ein erhöhtes Lebensgefühl hervorruft.

Da das Bedürfnis, die Glieder ihren Aufgaben gemäss zu bewegen, nicht in unser Gebiet hineinreicht, so haben wir, was die erste Gruppe betrifft, nur noch auf den Bethätigungsdrang der höheren geistigen Anlagen hinzuweisen. Hier ist es aber äusserst schwierig, den Anteil ererbter Reaktionsarten zu bestimmen und von dem, was sich in dieser Hinsicht etwa anführen liesse, ist das Meiste für das ästhetische Geniessen nur von untergeordneter Bedeutung. Daher beschränke ich mich auf die Erwähnung der Aufmerksamkeit. Das psychophysische Verhalten, welches wir als Einstellung der Aufmerksamkeit bezeichnen, steht ohne

Zweifel den Reflexen und Instinkten sehr nahe; die sogenannte willkürliche Aufmerksamkeit spricht nicht hiergegen, da wir bei einer grossen Reihe von Reflexen und Instinkten die Erscheinung beobachten, dass die Intelligenz und der Wille Einfluss über sie gewinnen. Die Aufmerksamkeit ist aber auch insofern ein wahrer Trieb, als sie zur Bethätigung drängt, solange sie nicht durch Übermüdung gehemmt ist; das beweist der Zustand der Langeweile, bei dem es uns nicht an Erlebnissen überhaupt, sondern nur an solchen Erlebnissen fehlt, die unsere Aufmerksamkeit genügend beschäftigen. Dass nun der ästhetische Genuss in den meisten Fällen thatsächlich mit der Einstellung der Aufmerksamkeit verbunden ist, bedarf keiner Erwähnung. Wir können aber auch oft genug die Freude an dieser Einstellung merklich hervortreten sehen, nämlich überall da, wo von dem gegenwärtig Gebotenen der Eindruck des „Neuen" ausgeht, oder wo wir bei der zeitlichen Entwickelung eines Kunstwerkes auf das Kommende „gespannt" sind. In beiden Fällen zeigt es sich, dass die Konzentration der Aufmerksamkeit zu den in unserer Natur begründeten Bedürfnissen zählt (vgl. „Spiele der Menschen" 189, 183).

Die zweite Gruppe von Trieben ist für die Ästhetik bedeutend wichtiger. Beginnen wir mit dem Nachahmungstrieb, so können wir auf unsere früheren Ausführungen zurückverweisen, wonach das entwickelte innere Miterleben mit diesem mächtigen Impulse zusammenhängt. Ich glaube annehmen zu dürfen, dass

abgesehen von dem Inhalt des Miterlebten auch die Bethätigung selbst schon einen Beitrag zur Lustwirkung liefert und dass ein Teil dieser Wirkung in der Befriedigung des Nachahmungstriebes gesucht werden muss. Ist doch auch bei der Nachahmung im gewöhnlichen Sinne oft ein bloss andeutendes Mitmachen genügend, um Freude zu erzielen. Wie jedoch das äussere Nachahmen sich nicht blindlings jedem wahrgenommenen Vorgang anschliesst, sondern sich überwiegend auf solche Vorbilder konzentriert, deren imitatorische Aneignung zugleich andere Bedürfnisse der tierischen oder menschlichen Seele befriedigt („Spiele der Menschen“, S. 367 f.), so wird auch das ästhetische Verhalten diejenigen Inhalte bevorzugen, deren innerliches Miterleben eine ideale Befriedigung erworbener oder ererbter Bedürfnisse verspricht. Unter den dabei in Betracht kommenden ererbten Bedürfnissen halte ich aber den Kampftrieb und den Liebestrieb für ganz besonders einflussreich.

Durch die Fähigkeit der inneren Nachahmung sind wir im stande, Kämpfe jeder Art, die sich ohne unsere objektive Beteiligung vor unserem Auge abspielen, oder die uns sogar nur indirekt durch die sprachliche Darstellung vermittelt werden, dennoch innerlich mitzumachen, sodass wir Angriff und Verteidigung, Wagemut und Gefährdung, Sieg und Niederlage wie unsere eigenen Erlebnisse geniessen. Die so entstehenden Erregungen bedeuten eine ideale Befriedigung unseres Kampfinstinktes, die im Vergleich mit äusseren Kampfspielen oder mit ernsten Kämpfen bedeutende Vorzüge

besitzt. Zwar fehlt dabei die Realität der vollen Kraftentfaltung, aber die mit der Entladung des instinktiven Dranges verbundenen Affekte können sich viel freier ausleben und alle Hemmungen, die der Lust am äusseren Kampf entgegentreten, kommen in Wegfall: der Vorsichtige und Bedenkliche z. B. kann die Freude an Kampf und Sieg, die doch auch ihm tief im Blute sitzt, nur so in vollen Zügen auskosten.

Wir beginnen unseren Überblick mit dem Anschauen realer Kämpfe, die in diesem Gebiete gewissermassen das „Naturschöne“ vertreten. Man kann hier unterscheiden zwischen dem Kampf gegen wirkliche Gegner und dem Überwinden schwieriger Aufgaben, wobei das „widerspenstige“ Objekt auf Grund der Personifikation wie ein lebender Gegner aufgefasst wird. Wo Arbeiter sich abmühen, einen schweren Stein aufzuladen, einen Balken am Flaschenzug zum Dach emporzuziehen, einen Baumstamm mit dem Rammblock in den Seegrund hineinzutreiben, da stellen sich gern Zuschauer ein, die an dem Kampf gegen das Objekt teilnehmen und die Überwindung der Schwierigkeit wie einen eigenen Sieg geniessen. Der reale Kampf mit lebenden Gegnern wird nicht ebenso regelmässig spielend miterlebt werden können, da die reaktiven Gefühle hier leicht den ästhetischen Zustand unmöglich machen. Das Bedürfnis, sich auch in dieser Hinsicht den Genuss der inneren Nachahmung zu verschaffen, hat zu der weit verbreiteten Einrichtung von Kampfschauspielen geführt. Bei Ringkämpfen, Stiergefechten, Wettrennen u. dgl. sucht der

Zuschauer sich die intensiven Reize des erregten Instinktes durch ästhetische Sympathie zugänglich zu machen.

Solche Schaustellungen führen uns fast unmerklich ins Gebiet der Kunst hinüber. Wenn man bedenkt, wie wenig der innerste Geist der bildenden Kunst mit unserem eine zeitliche Entwickelung voraussetzenden Gegenstand zu thun hat, so wird man die ausserordentlich grosse Anzahl von Kampfdarstellungen in Malerei und Plastik als einen starken Beweis für die Macht des Triebes ansehen müssen. Denn im Grunde ist das Höchste, was die bildende Kunst zu bieten vermag, schöne Existenz und stille Grösse, weit abgelegen von dem Lärme der Schlacht. Ganz anders verhält es sich in dem Reich der erzählenden und dramatischen Poesie, in der es mehr als in anderen Künsten auf den mitgeteilten geistigen Inhalt ankommt. Wie notwendig hier die Beziehung auf den Kampfinstinkt ist, das zeigt in scherzhafter Form vielleicht am besten eine Stelle aus Heyses „Gesprächen im Himmel“, auf die ich schon in den „Spielen der Menschen“ hinwies. Da sagt der im friedlichen Lande der Seligen lebende Poet mit einem Seufzer:

Für Drama, Lustspiel und Novelle,
Ist leider hier kein günst'ger Boden;
Die kultiviert man in der Hölle.
Hier giebt es Hymnen nur und Oden!

In der That, man durchlaufe das ganze Gebiet der epischen Kunst von den Erzählungen der Bakaïri und anderer primitiver Stämme an bis hinauf zum

modernen Roman — fast überall sind Kämpfe unentbehrlich, um einen mächtigen Eindruck zu erzielen. Und vollends im Schauspiel ist der Konflikt die eigentliche Seele des Dramatischen, sei es nun, dass wir lachend an dem Sieg über verkehrte Strebungen teilnehmen, sei es, dass unsere Seele bis zum Rande von dem Schmerz tragischer Schicksale erfüllt ist. Der Konflikt mag für den Kenner nur als ein Mittel zur Entfaltung der Charaktere gelten; für den naiv Geniessenden ist der Kampf das wichtigste, und die Thatsache, dass der Konflikt die Persönlichkeit deutlicher hervortreten lässt, wird von ihm zunächst nur in dem Sinne gewürdigt, dass der so entfaltete interessante Charakter rückwirkend den Kampf gefühlsreicher macht. Darum erwartet das gesunde Empfinden des Volkes von einem echten Drama, dass der Kampf so oder so zu einer endgiltigen Entscheidung komme, und wo die Entscheidung fehlt (wie das bei vielen modernen dramatischen Werken der Fall ist), da kann alle Feinheit der Charakterschilderung nicht ganz befriedigen.

Mit dem Kampfmotiv als einem der Hauptinhalte künstlerischer Darstellung wetteifert an Bedeutung die Beziehung auf die Liebe. Mit Recht sagt Samuel Butler in seinem „Hudibras“:

There was an ancient sage philosopher,
That had read Alexander Ross over,
And swore, the world, as he could prove,
Was made of fighting and of love.
Just so romances are, for what else
Is in them all but love and battles!

Die Frage, ob die Kunst aus sexuellen Beziehungen entsprungen sei, hat uns hier nicht zu beschäftigen. Ich hoffe, in der nächsten Zeit einen Vortrag über diesen Gegenstand veröffentlichen zu können. Hier führe ich nur an, dass es nach meiner in den „Spielen der Tiere“ entwickelten Ansicht drei oberste Principien der künstlerischen Produktion giebt: das der Schöngestaltung, das der Nachahmung und das der Selbstdarstellung. Unter ihnen steht wohl nur das dritte in einem direkten Konnex mit den Bewerbungserscheinungen. Und auch dieses nur so, dass zwar in der Tierwelt die Selbstdarstellung vorwiegend der Bewerbung dient, während sie bei dem Menschen die viel weitere Bedeutung eines sozialen Bedürfnisses besitzt. — Von solchen genetischen Problemen ist aber die hier zu betonende Vorliebe für Darstellungen, die das Thema der Liebe berühren, ganz unabhängig. Man will gefühlsreiche Inhalte erleben und miterleben, der Gefühlsreichtum hängt zu einem beträchtlichen Teil von unseren ererbten Trieben ab, und unter diesen ist das Liebesbedürfnis neben dem Kampftrieb am wichtigsten — es bedarf keines Zugeständnisses an die Kunsttheorie Darwins, um diesen Zusammenhang anzuerkennen.

Nun würde man aber einem gründlichen Irrtum verfallen, wenn man das Bedürfnis, in der ästhetischen Illusion an Erregungen aus dem Gebiet des sexuellen Triebes teilzunehmen, einseitig in einem grob „erotischen“ Sinne verstehen wollte. Ich bin zwar der Meinung, dass auch die Versenkung in die künst-

lerische Schilderung ausgesprochen sinnlicher Situationen zu dem ästhetischen Geniessen gehöre, nur eben zu einem Geniessen, das wir aus sittlichen Gründen für minderwertig erklären (vgl. o. S. 151 f.); wer solche Gegenstände a priori für ausserästhetisch hält, der hat den Thatsachen gegenüber einen schweren Stand. Schon in der höheren Tierwelt ist aber das Sexualleben nicht überall auf den Drang nach Erfüllung des biologischen Zweckes beschränkt. Bei dem Kulturmenschen vollends dürfen wir, wenn wir von Liebesmotiven reden, keineswegs allein an die derbsinnliche Erregung denken, die von viel geringerem psychologischem Interesse ist, sondern wir müssen auch die feineren Wirkungen des Triebes, jene weichen, hinschmelzenden, zärtlichen Gefühle in Betracht ziehen, die uns beim adolescens das Erwachen des Instinktes verraten, ohne dass in dessen Seele auch nur eine Ahnung von dem biologischen Endziel vorhanden zu sein brauchte. Die „Liebe“ ist ohne den Instinkt nicht denkbar, aber sie ist, wie dies von allen auf ererbten Grundlagen beruhenden menschlichen Bedürfnissen gilt, mehr als der Instinkt. Ja, man muss nach meinem Dafürhalten, abgesehen von dem Hereinwirken der höheren geistigen Sympathie, die sich in der Freundschaft rein auszuleben vermag, auch an das Hinzutreten eines anderen Instinktes, nämlich des mit dem Sexualleben eng verbundenen Pflegetriebes denken. Es scheint auf einer Miterregung dieses Triebes zu beruhen, wenn die Vogelweibchen während der Bewerbung häufig ganz wie junge Vögel von den Männ-

chen gefüttert werden. Beim Menschen ist die „Liebe", vom biologischen Standpunkt aus betrachtet, ebenfalls eine Verwachsung beider Bedürfnisse; wo der zärtliche Drang, zu schützen, zu pflegen und zu dienen fehlt, da ist die Emotion nicht recht vollständig. Das Wort Heines: „mit meinem Mantel vor dem Sturm beschützt' ich dich" ist mir immer besonders charakteristisch vorgekommen.

Rechnet man solche feineren Gemütsbewegungen hinzu, so wird man es kaum bestreiten können, dass diese Seite des Trieblebens von weittragender Bedeutung für das ästhetische Geniessen ist. Ich will damit gewiss nicht sagen, dass z. B. in der bildenden Kunst die Erregung jener weichen, zärtlichen, an die Rührung anklingenden Stimmungen, gerade bei denjenigen Betrachtern vorherrscht, deren Urteil man am höchsten zu schätzen pflegt. Aber ist im Grunde nicht doch eine falsche Vornehmheit mit im Spiele, wenn man die Wirkung des „Liebreizenden", weil sie sich ohne grosse Übung im Sehen bei jedem Empfänglichen einstellt, von vornherein missachtet und nur die schwerer erreichbaren, auf kleinere Kreise beschränkten Genüsse, wie sie z. B. das Verständnis für die Raumausfüllung mit sich bringt, gelten lassen will? Hat nicht der Künstler, wo er Liebliches schafft, jene Wirkung geradesogut beabsichtigt wie diese? Allerdings, das grosse Publikum kann von den Liebesmotiven aus manches geniessen, was dem gebildeten Geschmack als fade und süsslich fast unerträglich erscheint (vgl. „Spiele der Menschen", S. 354 f.); aber sind darum die Gefühle

selbst nicht erlebenswert? Es ist in der neueren Zeit Mode geworden, die Schwärmerei für Peruginos oft handwerklich wiederholte Mädchenköpfe als ein Zeichen von schlechtem Geschmack anzusehen, und an dieser Reaktion gegen frühere Übertreibungen ist etwas Berechtigtes. „Aber“, sagt Wölfflin treffend, „wenn von seinen Köpfen nur ein einziger echt empfunden wäre, müsste es die Menschen immer wieder zwingen nachzufragen, wer der Mann gewesen sei, der dem Quattrocento diesen merkwürdig vertieften, seelenvollen Blick abgewonnen hat.“ Perugino hat entdeckt, dass eine bestimmte Art von Schönheit, bei der die Form der Augenlider von entscheidender Bedeutung ist, „unendliche Sehnsucht“ erweckt, und es ist ihm gelungen, das zärtliche Empfinden, das ihn (wenigstens anfänglich) erfüllte, auch bei dem Betrachter seiner Werke hervorzurufen.

Handelt es sich in der bildenden Kunst mehr um reaktive, an die Vorgänge des Leihens geknüpfte Gefühle der geschilderten Art, so werden in der Poesie alle Stimmungen, die nur irgendwie mit der Beziehung der Geschlechter zusammenhängen, ein Gegenstand des inneren Miterlebens. Besonders die Lyrik und die Epik würden sehr verarmen, wenn man alles, was ein inneres Nachahmen von Liebesregungen und Liebesschicksalen bezweckt, aus ihnen entfernen wollte. Das ist so selbstverständlich, dass es kaum verlohnt, mehr als einen einfachen Hinweis auf die Thatsache zu geben. Nur das Eine möchte ich hervorheben, weil es den Ästhetikern meistens fern liegt, darauf Rücksicht zu nehmen:

wenn man an die poetischen Genüsse der grossen Masse denkt, die für den Psychologen doch wohl ebenso interessant sein sollten als die Genüsse des Kenners, so findet man, dass hier Angebot und Nachfrage fast ausschliesslich von der Möglichkeit abhängt, dem Lesenden die Gefühlsschätze der Kampf- und Liebesmotive zugänglich zu machen. Für den kritisch Veranlagten ist nur ein kleiner Teil aus dem endlosen Ozean der Roman- und Novellenlitteratur geniessbar, weil äussere und innere Mängel die Hingabe an den Inhalt ausschliessen. Ich persönlich greife eben darum viel lieber zu englischen Novellen als zu deutschen, da ich die englische Erzählung zwar ohne Schwierigkeit lesen kann, aber doch naturgemäss in der fremden Sprache wenigstens für die äusseren Mängel eine viel geringere Empfindlichkeit besitze. Ich nehme an, dass der naive Leser sich den Erzeugnissen seiner eigenen Muttersprache gegenüber ungefähr so verhält, wie ich der gewöhnlichen englischen Erzählungslitteratur gegenüber: die sprachliche Schönheit, die charakteristische Ausdrucksweise der verschiedenen Klassen und Individuen wird ihm nur selten Gegenstand der Beurteilung, weil er völlig in dem Miterleben der Kampf- und Liebesschicksale aufgeht, sodass jene Vorzüge, wenn sie vorhanden sind, nur dienend in die innere Nachahmung hereinwirken. Das ist aber auch eine Art des poetischen Genusses, es ist seine ursprünglichste, verbreitetste und natürlichste Form, und wenn der Kenner, der ein vollendetes Liebeslied wohl zu „würdigen“ versteht, aber die Sehnsucht oder den

Triumph des Dichters nicht mehr in sich herüberströmen fühlt, die naive Hingabe an das Objekt geringschätzt, so ist er in Gefahr, aus einem Fehler eine Tugend zu machen.

Endlich möchte ich noch auf das Verhältnis des ästhetischen Zustandes zu den sozialen Trieben hinweisen. Allerdings lässt sich in dieser Hinsicht über die künstlerische Produktion mehr sagen als über die ästhetische Anschauung. Aber manches ist doch auch hierbei wichtig genug. Vor allem muss man auf die soziale Bedeutung des gemeinsamen Geniessens aufmerksam machen. Denn der gesellige Trieb übt auch in diesem Gebiet seinen Einfluss aus. Das Kind wie der Erwachsene verlangt gern bei einem die Seele erfüllenden Schauspiel nach einer andern Seele, „die mitgeniesst“, und wo sich eine ganze soziale Gruppe zu gemeinsamer Wahrnehmung des Schönen oder Erhebenden vereinigt, da schwellen in der Brust jedes Einzelnen die erregten Gefühle zu einer gewaltigen, alles fortreissenden Macht an. Hierin liegt die soziale Wichtigkeit des „Festes“, das der Kunst von den ersten Anfängen der Kultur an seine Thore weit geöffnet hat. Aber sie liegt nicht nur in der Thatsache des gemeinsamen und durch die Gemeinsamkeit verstärkten Vergnügens, sondern sie beruht auch auf dem Inhalt dessen, was in dem künstlerischen Genuss geboten wird. Der Tanz, die bildende Kunst und die Poesie veranschaulichen für die Mitglieder der Gemeinschaft die ihren besten Vertretern innewohnenden sozialen Ideale und stellen für das Streben jedes Ein-

zelnen das höchste Ziel in wirkungsvollen Musterbildern auf.

Damit gelangen wir jedoch über die reale Gemeinsamkeit des Festes hinaus. Auch die Lesepoesie und die reproduzierte Zeichnung, die im stillen Kämmerlein genossen wird, übt mächtige soziale Wirkungen aus, indem sie in hunderttausenden von Lesern und Betrachtern die gleichen Gefühle erregt und die gleichen Ideale veranschaulicht. Wie wichtig hierbei die Kunst für die Erhaltung der Tradition und damit für die Höherentwickelung der Menschheit ist, hat Grosse in seinen kunstwissenschaftlichen Studien überzeugend dargelegt. „Es ist nicht genug“, sagt er (S. 189), „dass die Habe der Vorfahren den Nachkommen überliefert wird, auch ihr Wesen — ihr Fühlen, ihr Meinen, ihr Streben — muss fortdauern und weiterwirken. Die Tradition der Habe ermöglicht den Fortschritt; die Tradition des Wesens verbürgt die Stetigkeit der Kulturentwickelung. Das Wesen der Vorfahren aber wirkt um so mächtiger, je lebendiger und bestimmter, je persönlicher das Andenken der Vorfahren ist. Werden doch in dem Volksbewusstsein überhaupt alle geschichtlichen Mächte immer nur in persönlichen Formen lebendig und wirksam.“ Die Kunst aber ist es, die diese persönliche Form der Überlieferung ermöglicht.

Wenn uns so im Kunstwerk die sozialen Ideale (und daran anschliessend die sittlichen und religiösen Ideale) konkret entgegentreten, so können wir zum Schluss eine noch allgemeinere Befriedigung sozialer

Bedürfnisse in den beiden fundamentalen und eng verknüpften Erscheinungen des ästhetischen Geniessens finden, die wir als psychisches Leihen (Personifikation) und inneres Miterleben bezeichneten. Wie die ästhetische (und die verwandte mythologische) Personifikation unser Verlangen nach Lebendigem um uns her befriedigt, zeigt Fechners Gegenüberstellung der Tages- und Nachtansicht und Schillers Klage um die verbannten „Götter Griechenlands" und um die verlorenen „Ideale" der Jugend:

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuss der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall.

Das innere Miterleben aber ist die feinste und vergeistigste Form des für die menschliche Gemeinschaft so unentbehrlichen Nachahmungstriebes. Wenn die ästhetische Personifikation überall das eigene Leben verbreitet, so wandern wir im Spiel der in-

neren Nachahmung in fremdes Leben hinüber und machen fremde Gefühle, Vorstellungen, Strebungen und Schicksale zu unseren eigenen. Erst hierin erfüllt sich das, was der ästhetische Genuss in idealer Weise dem sozialen Bedürfnis zu bieten vermag. Wir sehen nicht nur allerorten Lebendiges, Beseeltes, Persönliches, sondern wir können auch aus unserem eigenen Alltagsdasein heraustreten und brüderlich an dem realen oder geliehenen Fremderleben teilnehmen, sodass es uns sogar der toten Natur gegenüber statt kalt staunenden Besuches vergönnt ist, wie in den Busen eines Freunds zu schauen.

Schluss.

Die monarchische Einrichtung des Bewusstseins.

Ich beschliesse diese Untersuchungen mit dem Begriff, der in meiner „Einleitung" an den Anfang gestellt war. Es ist eine längst bekannte Thatsache, dass in unserem Bewusstsein eine gewisse Ökonomie herrscht, die sich in zwei Erscheinungen kundgiebt. Erstens ist von den unzähligen physiologischen Erregungen peripherischen und centralen Ursprungs, die beständig unser Gehirn in Thätigkeit setzen, stets nur ein beschränkter Teil von Bewusstseinserscheinungen begleitet — hierfür haben wir den Terminus „narrowness of mind" oder „Enge des Bewusstseins". Zweitens zeigt sich auch das thatsächlich Bewusste nicht gleichmässig ausgebreitet, sondern man kann (zum mindesten im Zustand der Aufmerksamkeit) das geistige Blickfeld dem optischen vergleichen, weil allemal ein Teil des objektiv Gebotenen die Herrschaft an sich reisst, während alles andere sich nur dienend um diesen „geistigen Blickpunkt" (Wundt) gruppiert. Diese Eigenschaft des Seelenlebens habe ich als die „monarchische Einrichtung des Bewusstseins" bezeichnet, und ich möchte an dem Ausdruck fest-

halten, da mir das Bild von der „Enge“ hierfür nicht genügt, oder besser gesagt, da mir ein Auseinanderhalten beider Eigentümlichkeiten geboten scheint.

Diese monarchische Einrichtung des Bewusstseins ist nun bei der Mannigfaltigkeit des ästhetisch Geniessbaren von grosser Bedeutung. Külpe hat das in seinem Aufsatz „über den associativen Faktor“ treffend ausgeführt. „Da es sich nun“, sagt er, „bei den gefallenden oder missfallenden Objekten in der Natur und in der Kunst regelmässig um eine Vielheit von Bestandteilen handelt, so ist es als ein Grundgesetz ihrer ästhetischen Wirkung zu bezeichnen, dass das Interesse an ihnen ein einheitliches sei.“ „Eine solche Einheit ist .... aber nur in der Form ohne Schaden für die Energie des ästhetischen Verhaltens möglich, dass alle Bestandteile einem einzigen Interesse, dem Hauptinteresse, im letzten Grunde dienen.“ Die künstlerische Darstellung bedeutet der Natur gegenüber immer eine Erleichterung unserer Konzentration auf dasjenige, was dem Künstler vorherrschend als wertvoll erschienen ist.

Eben hieraus erklärt sich aber die ausserordentliche Mannigfaltigkeit der ästhetischen Genüsse; denn jede Wirkungsmöglichkeit wird bei der geschilderten Eigentümlichkeit unseres Bewusstseins ein besonderes Gebiet erobern wollen, in dem sie die Monarchin ist. Man kann daher zunächst die thatsächliche Vielheit der Künste mit den Bedingungen der Aufmerksamkeit in Zusammenhang bringen (vgl. meine „Einleitung“, S. 34 f.), obwohl die Entstehung dieser Viel-

heit in äusserlicheren Gründen zu suchen ist. — Ebenso kann man denselben Einfluss innerhalb jeder einzelnen Kunst nachweisen. Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht Berensons Studien über die grossen italienischen Malerschulen, wobei er zu dem Resultat kommt, dass in Florenz der Sinn für Form und Bewegung, in Venedig die Freude an dem Glanz und der Harmonie der Farben, in Central-Italien das Verständnis für das Illustrative und die Komposition im Vordergrund steht, und dass daher die rechte Würdigung der italienischen Maler nur dann möglich ist, wenn sich auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese oder jene Züge eingestellt hat. In der That, die Anzahl der Wirkungsmöglichkeiten, die ein Maler je nach der Eigenart des Gegenstandes, der Anlage und des Temperamentes zum Hauptinteresse erheben kann, ist nicht leicht vollständig zu übersehen; und in jeder anderen Kunst treffen wir auf ähnliche Verhältnisse.

Aber auch dem einzelnen Kunstwerk gegenüber bleibt die Verwandlungsfähigkeit des Geniessens bestehen. Denn es giebt keines, das nicht zu den verschiedensten ästhetischen Einstellungen Anlass böte, wenn auch eine von ihnen unter allen die wichtigste sein mag. Wie bei dem Gesangsvortrag ein Hörer auf den sinnlichen Reiz der Stimme, ein zweiter auf die Schönheit der technisch geschulten Aussprache, ein dritter auf die formalen Vorzüge der Melodie, wieder andere auf die Eigenart der Klavierbegleitung, die meisten aber auf den poetischen Gehalt des Liedes

konzentriert sind, so verhält es sich auch bei jedem anderen Kunstwerk. Natürlich können wir dabei dem Künstler, der alles auf eine ganz bestimmte Hauptwirkung hin gestaltet hat, nur dann völlig gerecht werden, wenn wir uns seinem Standpunkt entsprechend einstellen. Wie aber bei dem Künstler selbst während der Ausarbeitung Nebenabsichten hervortreten können, die eine Zeitlang den Hauptzweck in den Hintergrund drängen, so kann auch der Betrachter, besonders bei Wiederholung des Genusses, seine Aufmerksamkeit den mannigfachsten Nebenwirkungen zuwenden, und es ist gerade ein Vorzug der höchsten Offenbarungen des Genies, dass sie über einen inneren Reichtum verfügen, der sie bei wechselnden Einstellungen immer wieder neu erscheinen lässt, wie die unendliche Natur selbst. Ja, wir müssen sogar das, was vorhin über den Künstler gesagt wurde, bis zu einem gewissen Grade einschränken. Wenn auch jede geniale Konzeption vermutlich von einem einzigen Hauptinteresse ausgeht, so können doch andere Tendenzen so mächtig werden, dass man bei dem fertigen Kunstwerk kaum zu sagen weiss, welches schliesslich der eigentliche Schwerpunkt des Ganzen ist. Bei welchem Betrachter der Sistina würde Raffael selbst von einer richtigen Einstellung reden, bei dem, der ganz in dem Eindruck einer lebendigen Schönheit und göttlichen Herrlichkeit aufgeht, oder bei demjenigen, dessen Bewusstsein vorwiegend von dem Entzücken über die geniale Komposition der Linien erfüllt ist?

Wenn so die Anzahl möglicher Einstellungen fast

unübersehbar erscheint, so dürfen wir uns in einem auf das Allgemeine gerichteten Buche doch wohl mit denjenigen begnügen, die im Lauf unserer Betrachtungen hervorgetreten sind. Auch sie sind zahlreich genug. Natur und Kunst können uns durch ihre sinnlichen Faktoren, durch den mit diesen verwachsenden Schatz von reproduktiven Faktoren und durch die Wertbeziehungen erfreuen, die wir an ihr Erleben knüpfen. Bei den sensorischen Faktoren kommt vor allem die unendliche Mannigfaltigkeit der angenehmen Sinnesreize in Betracht, denen die Freude an intensiven Reizen zur Seite tritt. Die reproduktiven Faktoren, die entweder direkt oder auf dem Umweg über die Association mit den sinnlichen verwachsen, erfüllen das in der Wahrnehmung Gegebene mit all dem reichen geistigen Inhalt, der einer menschlichen Seele eigen ist, und diese Verwachsungen gipfeln in zwei Hauptleistungen: der ästhetischen Personifikation und dem inneren Nacherleben. Die ästhetischen Urteile endlich konstatieren die vielerlei Werte, die in dem Zusammenwirken der sinnlichen und reproduktiven Faktoren enthalten sind, und fügen die aus der bewussten Wertbeziehung gewonnene Freude der ästhetischen Anschauung hinzu. Überall aber, wo einer dieser Gesichtspunkte die Aufmerksamkeit fesselt, da muss, solange seine Herrschaft währt, alles andere in den Hintergrund treten.

In diese trotz unserer Beschränkung auf das Allgemeinste verwirrende Fülle von Wirkungsmöglichkeiten können wir Zusammenhang und Ordnung

bringen, indem wir ihr zweierlei geben: eine Peripherie und ein Centrum. Die Peripherie bestimmen wir durch den alles umfassenden Begriff des spielenden Erlebens von überwiegend lustvollen Inhalten, die an die Wahrnehmung eines objektiv Gebotenen gebunden sind. Hieraus ergiebt sich für uns die volle Freiheit, dem ästhetischen Genuss in allen seinen nur irgend möglichen Formen gerecht zu werden. Ob infolge der monarchischen Einrichtung des Bewusstseins der Reiz einer Einzelform oder einer Farbe oder eines Klanges den Schwerpunkt des Vergnügens bildet, ob die räumliche oder zeitliche Komposition der Sinnesdaten das Interesse gefangen nimmt, ob wir uns mit reaktiven oder sympathischen Gefühlen der Wirkung der reproduktiven Faktoren hingeben, ob wir den Massstab des sittlich Erhebenden oder des intellektuell Vertiefenden anlegen, ob wir dem Gattungsideal oder dem individuell Charakteristischen nachgehen, ob wir die Naturtreue oder die Zweckmässigkeit oder die technische Vollkommenheit bewundern, immer ist die Möglichkeit eines ästhetischen Zustandes gegeben, solange wir nur mit diesem oder jenem Verhalten an das spielende, d. h. um der überwiegend lustvollen Inhaltsgefühle willen vollzogene Aufnehmen objektiv gebotener und subjektiv bereicherter Daten gebunden sind.

Das Centrum aber liegt für uns in dem vollen Zusammenwirken sinnlicher und reproduktiver Faktoren, das in der ästhetischen Personifikation und dem inneren Nachahmen seinen Höhepunkt erreicht. Denn wenn es im letzten Grunde bei allem ästhetischen Ge-

nuss auf die Freude über das Erlebnis ankommt, so wird die stärkste und tiefste Gefühlswirkung da anzutreffen sein, wo uns im sinnlich Gegebenen Lebendiges entgegentritt, und wo wir miterlebend an diesem Lebendigen teilnehmen. Beides, Personifikation und Miterleben ist im intensiven Genuss gewöhnlich eng verbunden; betrachtet man aber die Fälle, wo ein „Leihen" ohne Miterleben stattfindet, so wird man erkennen, dass erst im Spiel der inneren Nachahmung das Innerlichste und Köstlichste des ganzen ästhetischen Verhaltens erschlossen ist. Es genügt nicht, dass der Adler sich dem Himmel nahe zu fühlen scheint, sondern uns selbst muss er zum Gefühl der Himmelsnähe emporreissen:

Den eben noch schleiernder Nebel verwebt,
Der Himmel, er öffnet sich innig und lebt,
Wie ruhig der Aar in dem Strahlenden schwebt!

Und mein Herz, das er trägt in befiederter Brust,
Es wird sich der göttlichen Nähe bewusst,
Es freut sich des Himmels und zittert vor Lust.

BH
39
G867

Groos

Aesthetische genuss

dup 154899

JAN 10 1961	D. Myers Mar 30 '61

BH
39
G867

Groos

Aesthetische genuss

154899

OV 30 De 14	Gustav Braunditsch 87 M.D.
Mr '18	Armand Dunk 25 Hitchcock Hall
12 My '24 27 My '24	Karola Geiger 2W 1442 E. 59th St.
25 My '27 S 1 Ag 27 S	E. G. Muskhart W. 41.
24 '35 29 Ag '35	M. Hemenway (staff)
FEB 27 1934	W. Evans
JAN 10 1961 Mar 30 '61	D. Myers Goodspeed th 21